COURMAYEUR

NOIR

IN FESTIVAL

21

Catalogo a cura di
Mazzino Montinari

Redazione e ricerche
Antonio Pezzuto

Traduzioni in inglese
Natasha Senjanovic

Traduzioni saggi in italiano
Sabrina Pellegrini
Claudia Vettore

L'immagine di Courmayeur Noir in Festival 2011 è di
Valentina Vannicola
#04, Canto IV, Primo Cerchio, Il Limbo, da ***L'inferno di Dante***

la foto di Alfredo Colitto a pagina 90 è di **Francesco Vincenzi**
la foto di Luke Daniel Harding a pagina 95 è di **Christian Jungeblodt**
la foto di *Dolphin Tale 3D* a pagina 139 è di **Jon Farmer**.
Courtesy of Warner Bros. Pictures

Progetto Grafico
Antonella Pizzetti
Benedetta Gavazzi

Il volume è una realizzazione
Studio Coop
Via Panaro, 17
00199 Roma

© 2011 Courmayeur Noir in Festival
Finito di stampare a dicembre 2011 a Roma
da **L.G. Soc. Coop.**
Via delle Zoccolette 25 · +39 06 6868444

COURMAYEUR
NOIR
IN FESTIVAL

Realizzazione / Realized by
STUDIO COOP

Promosso da / Promoted by

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per il Cinema

Regione Autonoma Valle d'Aosta
Région Autonome Vallée d'Aoste
Assessorato Turismo, Sport,
Commercio e Trasporti
Assessorat du Tourisme, des Sports,
du Commerce et des Transports

Comune di Courmayeur

Cultural Partner
Cinecittà Luce

Media Partner
FOX CRIME

Associato / Member

AFIC

FIAPF

Direzione /Directors

Giorgio Gosetti
Marina Fabbri

Comitato dei garanti / Advisors

Vito Amoruso
Dario Argento
Corrado Augias
Irene Bignardi
Gianni Canova
Giuseppe Cereda
Giovanni Cesareo
Callisto Cosulich
Renzo Cremante
Claudio G. Fava
Giorgio Galli
Ernesto G. Laura
Gian Franco Orsi
Gianni Rizzoni
Vittorio Spiga
Vittorio Spinazzola
Lia Volpatti

Consulenti / Consultants

Valerio Calzolaio
Maria Teresa Cavina
Giovanni Cesareo
Stefano Della Casa
Marcello Fois
François Guérif
Fabrizio Liberti
Carlo Lucarelli
Maxim Jakubowski
Roberto Santachiara
Gaetano Savatteri
Sebastiano Triulzi
John Vignola
Adrian Wootton

Partner Tecnici / Technical Partners

Kinoroma SRL
Cinema e Tecnologie da Studio

FBF
frame by frame
pro motion design

Product Sponsor

RABARBARO
ZUCCA
Spirito Noir

Media Partner Radio

RADIO 24

Media Partner Web

CINECITTÀ News

movieplayer.it

In collaborazione con / In cooperation with

HIP HOP WATCHES

IED

IULM
Libera Università di Lingue e Comunicazione

LA STAMPA

Rai Eri

NEWTON COMPTON EDITORI

PIEMME
EDIZIONI

Direzione
Direction
Giorgio Gosetti
Marina Fabbri

Segreteria Generale
General Secretary
Simonetta Pacifico

Organizzazione
Organization
Emanuela Cascia
Rossella Ekta Girolami
Con la collaborazione di
Assisted by
Simonetta Pacifico
(logistica/*logistic*)
Fabio Angelilli
(amministrazione/*accounting*)

Cinema e Tv
Cinema & Tv
Gaia Furrer
Con la collaborazione di
Assisted by
Luca Di Leonardo

Letteratura e convegni
Literature & Panels
Rosa Polacco

Mini Noir
Ilaria Avanzi
In collaborazione con
In collaboration with
IED - Istituto Europeo di Design - Milano

Capo ufficio stampa
Head of Press Office
Patrizia Wächter
Studio Sottocorno
Con la collaborazione di
Assisted by
Delia Parodo

Ufficio stampa letteratura
Literature Press Office
Francesca Bolino

Stampa regionale
Regional Press
Cristina Porta

Relazioni istituzionali
Institutional Relations
Stefania Albis

Comunicazione
e Relazioni internazionali
Communication and International Relations
Giovanni Marco Piemontese

Pubblicazioni e Redazione web
Publications and Website Desk
Mazzino Montinari
(Caporedattore/*Chief editor*)

Redazione
Editing
Antonio Pezzuto
Natasha Senjanovic
Sabrina Pellegrini
Claudia Vettore
(traduzioni/*translations*)
Francesco Bonerba
(web editor)
Fabio Gandolfi
(fotografo/*photographer*)

Ufficio ospitalità e viaggi
Guest Office
Stefania Albis
Marcella Manzini

Segretaria Giuria Cinema
Assistant to the Film Jury
Francesca Palleschi

Premio Giorgio Scerbanenco
La Stampa 2011
Giuria
Jury Members
Cecilia Scerbanenco
(Presidente)
Valerio Calzolaio
Loredana Lipperini
Cesare Martinetti
Carlo Oliva
Gianfranco Orsi
Sergio Pent
Sebastiano Triulzi
John Vignola
Lia Volpatti

Il premio è messo a disposizione per gentile concessione della **famiglia Scerbanenco**
Award courtesy of
Scerbanenco Heirs

"Conversazioni"
incontri letterari
Literary events
con il sostegno di
supported by
Newton Compton
Piemme
Ponte alle Grazie
Iperborea
in collaborazione con
in coperation with
Bompiani
Sellerio
Einaudi
Mondadori
Nutrimenti
Frassinelli
Guanda
Longanesi
Marsilio
Mursia

Progetto grafico
Graphic design
Antonella Pizzetti
Benedetta Gavazzi
Immagine & Strategia

Immagine di Noir 2011
Noir 2011 Cover art
Valentina Vannicola
OnOff Picture

Immagine di Mini Noir 2011
Mini Noir 2011 Poster
Sara Cecatiello/IED

Sigla di Courmayeur Noir in Festival
Festival Trailer
Frame by Frame Italia
creatività *creators*
Cristian Acquaro
Stefano Scotti
Dario Genuardi
realizzazione grafica
graphics
Dario Genuardi
musica *music*
Pivio
coordinamento
coordination
Monica Masciocchi

Sigla di Mini Noir
Festival Trailer
IED - Istituto Europeo di Design - Milano

Interpreti in simultanea
Simultaneous Translations
Carla Bellucci
Cristina Dall'Oglio
Giovanna Weber

Servizi tecnici,
stampe e allestimenti
Techical Services, Printers and Settings
Kinoroma - Roma
Audioluci.com
Riccardo Ibba
Centro Servizi Courmayeur
Matrixvisual - Verrès
Page Service - Roma
Tipolito - Chatillon
ShowTime Music Services - Savigliano

Sottotitolaggio elettronico
Electronic Subtitles
Sub-Ti (London)

Trasporti
Shipping Agent
Cecchetti Speed Coop

Il Festival desidera ringraziare/Festival whishes to thank

Sam Adams
Valentina Alferj
Flavio Amadei
Riccardo Amorini
Luca Andreotti
Viviana Andriani
Denis Arbizzi
Paola Avigdor
Pierdomenico Baccalario
Riccardo Bacchin
Alexander Ballinger
Luciano Barisone
Jean Barocco
Daniele Barzaghi
Angelo Bassi
Krzysztof Bednarski
Lissy Bellaiche
Luisa Bergomi
Nicola Bergomi
Alessio Berthod
Gabriella Berthod
Rossella Bertolazzi
Marta Bertolini
Fiammetta Biancatelli
Irene Bignardi
Sara Bocci
Umberto Boeri
Stefano Boni
Corrado Borghesio
Ugo Borghesio
Nicola Borrelli
Vanessa Bozzacchi
David Braithwaite
Carlo Brancaleoni
Paolo Bravi
Hèlene Cadario
Simona Calcagni
Roberto Camba
Andrea Camilleri
Mauro Camosso
Giovanni Campanile
Carlo Canepa
Lorenzo Cantore
Antonella Canturi
Tullio Capocci
Igor Cappelin
Valeria Caprioglio Marietti
Anna Carconi
Andrea Casale
Patrizia Casale
Flavia Casale Brunet
Franco Casella
Elena Cassarotto
Maria Giulia Castagnone
Roberto Casula
Carla Cattani
Alessandro Cavaliere
Stefano Cavaliere
Manlio Cazzato
Sara Cecatiello
Michele Cericola
Benedetta Cestelli Guidi
Solange Cheney
Chung Chun-Tao
Riccardo Ciancarelli
Roberto Cicutto
Savina Colombo
Matteo Columbo
Maddalena Conti
Joe Cooper
Claudio Corrivetti
Erika Corti
Luca Crovi
Masolino D'Amico
Isabella D'Amico
Martina De Angeli
Michele De Candia
Giancarlo De Cataldo
Renzo De Maria
Osvaldo De Santis
Aldo De Scalzi
Chiara De Stefani
Valeria De Vecchi
Roberto Della Torre
Fabrizia Derriard
Amanda Dettrow
Lorenza Di Addario
Roberto Di Girolamo
Fabrizio Di Giulio
Giancarlo Di Gregorio
Pasquale Di Pede
Maurizio Di Rienzo
Marinella Di Rosa
Sonia Dichter
Carlo Diomei
Eugenio Dodaro
Linda Drew
Markus Duffner
Michael Eaton
Stefania Eusebio
Elena Fantasia
Claudio G. Fava
Tullio Fazzolari
Andrea Fieschi
Maria Elisa Foresto
Valentina Fortichiari
Anna Fosson
Diego Foti
Romina Franzini
Ciro Gaglianone
Arrigo Galizio
Francesco Galli
Valeria Gallo
Leo Garin
Giorgio Gatti
Karina Gechtman-Harroch
Cristina Gerosa
Cinzia Gigli
Michele Giorgetta
Sara Girardo
Claudia Gobbi
Ilaria Gomarasca
Luca Grant
Federico Greco
Kristin Greiner
David Grieco
Alexandra Grosse
Elena Grossi
Antonio Grosso
Giuseppe Grosso
Sandra Hebron
Faye Hill
Federica Illuminati
Dino Ireci
Dadà Isola
Maxim Jakubowski
Paula Joof
Eugene Kim
Sonya Kim
Camille Krieg
Peter Lang
Monica Lasaponara
Luca Lattanzi
Michela Lavagno
Anna Lazzari
Giampaolo Letta
Anna Likalter
Giuseppe Lippi
Raimondo Lo Tufo
Diego Londono
Nicola Longo
Liliana Lyveroulaz
Massimo Maiorano
Arianna Malacrida
Paola Malanga
Cecilia Malfa
Roberto Manenti
Francesco Marchetti
Anna Marchisio
Martina Margiotti
Aurelio Marguerettaz
Franco Marino
Monica Marongiu
Massimiliano Marra
Carlo Marzi
Marina Marzotto
Anna Masera
Ornella Matarrese
Wilmer Mazzucco
Patrizia Meini
Carmen Mennella
Chiara Michelotti
Charlotte Mickie
Isotta Migliorini
Eligio Milano
Alessandro Militi
Loris Minelli
Arianna Monteverdi
Gabriella Morelli
Marco Moretti
Cristiana Moroni
Chiara Moscardelli
Marina Moskvina
Danijela Nincevic
Paola Novarese
Andrea Occhipinti
Daniele Orazi
Lorenzina Pacella
Damiano Palano
Cristina Palomba
Annalisa Paolicchi
Cristina Partenza
Matteo Pavesi
Romina Peloso
Paolo Penza
Giorgio Perrotta
Leandro Pesci
Thomas Petit
Pino Petrollo
Pivio
Giovanni Pizzato
Ranieri Polese
Antonio Poli
Carla Polzot
Andrea Porcheddu
Carmen Prestia
Roberto Proia
Moris Puccio
Massimo Quaglia
Claudio Ranocchi
Georgette Ranucci
Mark Redhead
Max Rizzolo
Marco Rosi
Paolo Rossetti
Roberto Rota
Diletta Roveyaz
Sergio Roveyaz
Giulio Sapelli
Benoit Sauvage
Muriel Sauzay
Luigi Scaffidi
Simona Scandellari
Maria Scoglio
Antonio Scurati
Emanuela Semeraro
Stefano Sergi
Alfonso Sessio
Jane Shaw
John Short
Knut Skinnarmo
Raffaella Soldani
Boris Sollazzo
Livia Sorio
Massimo Sottile
Luciano Sovena
Alessandro Sparti
Federico Spoletti
Marco Sproccati
Gian Antonio Stella
Albert Tamietto
Federico Tavola
Rosario Teodoro
Alessandra Tieri
Micol Tonetta
Maddalena Tonini
Roberta Traversetti
Claudio Trionfera
Maria Giuseppina Troccoli
Mariella Troccoli
Sebastiano Triulzi
Carla Turinetto
Maria Teresa Ugolini
Marcello Vai
Agathe Valentin
Monica Venditto
Maurizio Vento
Paride Vitale
Gianni Volpi
Susan Wendt
Abigail Willis
Mary P. Wood
Adrian Wootton
Raphaela Zecchin

8 **Cominciando dalla fine**

10 **Un Limbo perpetuo: L'Inferno di Dante di Valentina Vannicola**
di Benedetta Cestelli Guidi

RAYMOND CHANDLER AWARD 2011 ANDREA CAMILLERI E PETROS MARKARIS

14 **Da Atene a Vigata Il filo sottile della compassione**
di Giorgio Gosetti

17 **Camilleri & Markaris Quell'irresistibile aria di famiglia. A colloquio con Andrea Camilleri**
di Marina Fabbri

23 **Intervista a Petros Markaris**
di Rosa Polacco

25 **Breve viaggio tra un film e un libro di Petros Markaris**
Tre articoli dalla "nostra inviata" Irene Bignardi

30 **Biografie e bibliografie**

OMAGGIO A STEPHEN FREARS

38 **La passione per i generi Esordi noir su grande schermo**
di Gianni Volpi

VEDO NERO UN'APOCALISSE CI SALVERÀ?

44 **Dal cinema alla letteratura passando per le Alpi**
di Marina Fabbri

46 **L'Apocalisse alpina del profeta Emman**
di Gian Antonio Stella

50 **Quanto costa un cavallo?**
di Giuseppe Lippi

51 **Apocalisse mon amour**
di Tommaso Pincio

57 **Smog, l'apocalisse di Milano**
di Antonio Scurati

58 **Apocalisse climatica? Esodi biblici e profughi climatici**
di Valerio Calzolaio

60 **Finché c'è apocalisse c'è speranza... Intervista a Giulio Sapelli**
di Ranieri Polese

62 **Apocalypse Noir**
di Alexander Ballinger

VEDO NERO LA RISPOSTA DEL CINEMA ITALIANO

70 **Il noir all'italiana**
di Giorgio Gosetti e Gaetano Savatteri

74 **Il giallo e il nero L'evoluzione dei codici nel cinema noir italiano**
di Mary P. Wood

78 **Storia d'Italia in nero Il noir italiano e i "misteri" del potere**
di Damiano Palano

DICKENS 2012

82 **Dickens e il Mystery**
di Adrian Wootton

CONVERSAZIONI I LIBRI DI COURMAYEUR NOIR IN FESTIVAL 2011

88 **Tullio Avoledo** e **Davide Dileo**
Un buon posto per morire

89 **Lawrence Block**
L'Ottavo Passo

90 **Alfredo Colitto**
Il libro dell'angelo

91 **Åke Edwardson**
Grida da molto lontano

92 **Chris Morgan Jones**
L'uomo dell'inganno

93 **Thomas Kanger**
L'uomo della domenica

94 **Stephen Kelman**
Soffiando via le nuvole

95 **David Leigh** e **Luke Harding**
WikiLeaks. La battaglia di Julian Assange contro il segreto di Stato

96 **Otto Penzler** (a cura di)
Millennium Thriller

97 **Andrea G. Pinketts**
Depilando Pilar

98 **Matti Rönkä**
L'uomo con la faccia da assassino

99 **Antonio Scurati**
La seconda mezzanotte

100 **Marcello Simoni**
Il mercante di libri maledetti

101 **Federico Tavola**
Che bella vita

102 **Federico Varese**
Mafie in movimento

PREMIO GIORGIO SCERBANENCO «LA STAMPA» 2011

105 **L'inimitabile stile di Giorgio Scerbanenco**
di Claudio G. Fava

106 **I finalisti 2011**

MINI NOIR IN LETTERATURA

110 **IED: Il terrore corre sul digitale**
di Rossella Bertolazzi

Susanna Raule
L'ombra del commissario Sensi

111 **Irene Adler**
Sherlock, Lupin ed Io Il trio della Dama Nera

Ferdinando Albertazzi
Il Clandestino

Tito Faraci
Oltre la soglia

I FILM DI COURMAYEUR NOIR IN FESTIVAL 2011

SELEZIONE UFFICIALE

114 **Sergei Bodrov** e **Gulshad Omarova**
Doch yakudzy
A Yakuza's Daughter Never Cries

115 **JC Chandor**
Margin Call

116 **Sean Durkin**
Martha Marcy May Marlene

117 **Nadav Lapid**
Hashoter - Policeman

118 **Richard Linklater**
Bernie

119 **Jean-Marc Moutout**
De bon matin
Early One Morning

120 **Na Hong-jin**
Hwanghae - The Yellow Sea

121 **Andrew Niccol**
In time

122 **Troy Nixey**
Don't Be Afraid of the Dark

123 **Lynne Ramsay**
We Need to Talk About Kevin

124 **Frédéric Schoendoerffer**
Switch

125 **Morten Tyldum**
Hodejegerne - Headhunters

126 **Sergi Vizcaino**
Paranormal Xperience 3-D

EVENTI SPECIALI E OMAGGI

127 **Dario Argento**
Dracula 3-D
Il backstage

128 **Benjamin Christensen**
Seven Footprints To Satan
La scala di Satana

130 **Stephen Frears**
Gumshoe
Sequestro pericoloso
Fail Safe - A prova d'errore

132 **James Hawes**
The Suspicions of Mr Whicher

MINI NOIR

134 **Luc Besson**
Arthur et la guerre des deux mondes - Arthur e la guerra dei due mondi

136 **Maccio Capatonda**
La Villa Di Lato. Il film

137 **Charles Martin Smith**
Dolphin Tale - L'incredibile storia di Winter il delfino 3-D

138 **George A. Romero**
The Crazies
La città verrà distrutta all'alba

DOC NOIR

139 **Dominic Allan**
Calvet

140 **Giovanni Donfrancesco**
Le vere false teste di Modigliani
Modigliani's Genuine Fake Heads

141 **Donal MacIntyre**
A Very British Gangster: Part Two

142 **Cyril Tuschi**
Khodorkovsky

143 **Angela Webb**
Hearing Radmilla

TV NOIR

145 **Criminal Minds VII**

146 **Dexter VI**

147 **Luther II**

148 **Homeland**

149 **Poirot XII**

150 Giovani Critici Europei
Stage internazionale di critica cinematografica

Cominciando dalla fine

«Almanacchi, almanacchi nuovi; lunari nuovi. Bisognano, signore, almanacchi?»

La domanda e la conseguente esortazione morale che Giacomo Leopardi affida al Venditore d'Almanacchi e al suo Passeggere possono valere, nell'incertezza del presente, anche per quelli fra noi che si affacciano al parapetto sul futuro prossimo. Ci interroghiamo su un 2012 che la ricorrente leggenda metropolitana vuole come anno esiziale, mentre la realtà lo impone già come occasione di profondi cambiamenti. Un festival, una manifestazione all'insegna del divertimento intelligente non è certo lo spazio adeguato a vaticini e previsioni, ma il nostro festival non poteva certo sottrarsi al fascino di una declinazione laica di questo tema apocalittico, prendendo le mosse dal disagio sociale, dalla grande crisi epocale, dal desiderio di palingenesi e cambiamento che mai come ora si fa urgente. C'è un sapore autoironico nel titolo del nostro tema dell'anno, Vedo Nero, ma c'è un'autentica ricerca del nuovo nei sottotitoli con cui questo viaggio sarà declinato: da un lato la provocatoria domanda sul futuro: *Un'apocalisse ci salverà?*; dall'altro una scommessa sul presente: *La risposta del cinema italiano*.

Dopo l'emozione e lo sguardo retrospettivo che ha caratterizzato nel 2011 l'edizione del ventennale, ci eravamo proposti un mutato assetto e una nuova fisionomia per aggiornare il Noir nel contesto del tempo che viviamo. Non è un percorso da farsi con superficiale maquillage di forme e quindi il festival mantiene immutati i suoi percorsi e appuntamenti tradizionali con il cinema, la letteratura, la televisione. Il nostro lavoro è andato invece alla ricerca di una più esplicita coesione tra le anime della rassegna, con l'obiettivo di un comune punto d'osservazione che, di volta in volta, incastra le novità all'interno di un ordito armonico e di un unico punto di vista. Ci sembra di averlo individuato in una rinnovata concezione del noir come romanzo sociale del secolo, affresco ad assetto variabile (con diversa messa a fuoco del più grande scenario e del più piccolo dettaglio) in cui l'atto criminale si colloca come esemplare punto di deflagrazione degli equilibri dell'assetto civile. Quest'intuizione attraversa tutta la storia del genere modernamente inteso, ma spesso il Noir si è identificato soprattutto coi suoi personaggi archetipi, con il sottotesto psicanalitico che lo accompagna, con la raffigurazione della violenza, diventata nel tempo più rappresentazione teatrale che autentica fotografia della rabbia singola e del disagio collettivo.

Per questo motivo abbiamo voluto approfittare delle ormai imminenti celebrazioni per il bicentenario della nascita di Charles Dickens per riportare alle radici la nostra ricerca sull'evoluzione moderna del genere. Se è impossibile stabilire se l'autore di *Oliver Twist* e de *Il mistero di Edwin Drood* sia il maestro a cui hanno guardato Hammett, Chandler, Woolrich e Goodis, tuttavia è evidente che la sua radiografia della violenza urbana e della sopraffazione sullo sfondo della società industriale del XIX secolo ci appare - proprio oggi - come la via maestra per restituire senso alla continuazione della lezione dei "magnifici quattro" e dei loro eredi.

Un secolo dopo nasce in Italia Giorgio Scerbanenco che del Noir in Festival è, per molti versi, l'obbligato autore di riferimento. Di lui vogliamo però cogliere, sulla scena futuribile a cui ci siamo quest'anno dedicati, soprattutto lo sguardo "altro", la provocazione "oltre" il genere. E invece, all'incrocio tra romanzo criminale e racconto sociale, collochiamo un omaggio di rigore a quel formidabile cineasta e appassionato di noir che è Stephen Frears, anch'egli da noi raccontato sul discrimine tra due *maniere*: l'ironia corrosiva sul noir classico (*Gumshoe - Sequestro pericoloso, 1971)* e la ricostruzione di una possibile apocalisse (la paura atomica di *Fail Safe - A prova di errore*, 2000).

All'idea del noir come racconto rivelatore dei tempi e dello smarrimento sociale è dedicato infine in modo esplicito il Raymond Chandler Award 2011: mai fino a oggi il più prestigioso riconoscimento alla carriera da noi assegnato ha visto un ex aequo. E nei casi in cui si è voluto segnalare, nello stesso anno, più di una personalità, si è seguito il criterio di indicare exploit significativi, ma in settori diversi della narrazione: dal fumetto al cinema, alla televisione. Questa volta invece, nella scelta di due autori come Andrea Camilleri e Petros Markaris, c'è una volontà programmatica di relazione e confronto, di naturale familiarità tra due diverse visioni del noir mediterraneo. La loro

scrittura è diversa ma egualmente avvolgente, il contesto in cui si muovono i loro eroi più riconoscibili, Salvo Montalbano e Kostas Charítos, oscilla tra la piccola città e la metropoli. In comune hanno l'indignazione civile, la passione politica come strumento d'indagine sociale, la familiarità con forme narrative diverse, dalla televisione in cui Camilleri ha passato una vita, al cinema con cui Markaris ha vinto una Palma d'Oro (insieme a Theo Angelopoulos). E soprattutto una medesima affinità con Simenon di cui hanno saputo declinare al meglio la malinconia, l'ironia sommessa, una visione "in grigio" della realtà per la quale il colpevole è spesso più una vittima che un mostro.

L'idea del noir come strumento d'indagine in presa diretta con la realtà di per sé è tutt'altro che nuova; la differenza sostanziale di cui oggi si avverte l'urgenza sta in una sorta di rovesciamento della messa a fuoco: dopo decenni in cui il contesto faceva da sfondo alle gesta di eroi e anti-eroi, di *bad guys* e vittime, adesso è proprio il coro sullo sfondo a conquistare la scena, in uno sforzo di rappresentazione inclusiva dell'affresco in cui si muovono i personaggi che ha nella serie televisiva *Homeland* il suo emblematico esempio. Questo - ci pare - è in buona misura il teatro delle narrazioni che ci forniscono il cinema, la letteratura, la televisione che sono protagonisti nel programma dell'anno. Dove, pur nell'occasionalità inevitabile delle scelte artistiche, è fittissima la trama dei rimandi ai temi e ai protagonisti di quest'edizione. Ed ecco allora la crisi finanziaria e l'ombra ambigua della globalizzazione criminale che irrompono in almeno tre titoli del concorso cinematografico e nei romanzi o saggi più attesi; la paura e la violenza giovanile che vanno di pari passo con le più inquietanti domande sul futuro individuale e sociale; la *zona grigia* della responsabilità e della colpa che si allarga fino a lambire l'idea di giustizia; il filone gotico che parte dalla Londra vittoriana e approda all'horror contemporaneo.

Simbolicamente abbiamo allora pensato di chiudere quest'edizione con la riscoperta di un poco conosciuto classico del mystery di taglio gotico come *Seven Footprints to Satan - La scala di Satana*, girato nel 1929 a Hollywood dal danese Benjamin Christensen, regista amato da Dreyer e Bergman, famoso per lo "scandaloso" *La stregoneria attraverso i secoli*. Ma d'intesa con la Cineteca Italiana che ha restaurato il film, abbiamo scelto di affidare a due musicisti originali e appassionati come Pivio e Aldo De Scalzi il compito di ideare una moderna partitura per questo piccolo capolavoro del muto. La loro performance, realizzata appositamente, sigilla un percorso che comincia dalla fine e risale attraverso il tempo fino alle radici del tema della paura.

Un capitolo a parte infine è quello del MiniNoir in cui da tempo l'intreccio tra investigazione e fantasia, brivido e avventura sono coniugati secondo la sensibilità dei bambini e dei ragazzi che frequentano il mondo del Noir. Grazie al contributo dello IED di Milano, alla disponibilità di case editrici e distribuzioni cinematografiche e ad autori, come Valentina Vannicola (autrice dell'immagine dell'anno), disposti a dialogare con il pubblico giovanile come con quello adulto, questa sezione del Festival sviluppa un programma parallelo che tocca tutti gli stessi temi del programma generale con una nota originale ed esplicitamente aperta alla speranza.

Per la vita del festival di Courmayeur in Valle d'Aosta, il 2011 segna una tappa importante: è nata la Film Commission che non solo già si adopera per attrarre sul territorio produzioni di cinema e televisione ma costituirà un'importante interfaccia con le realtà culturali e festivaliere presenti nella regione. Per chi come noi si sente da sempre parte di un tessuto connettivo più ampio, questo è un tassello importante di un percorso più ampio che ci sta a cuore tanto quanto la qualità del nostro programma. L'obiettivo resta negli anni il medesimo: offrire un'occasione di visibilità internazionale nel campo della cultura e dello spettacolo a una località e a una regione che già si segnalano per l'eccellenza in molti settori.

Il risultato del nostro lavoro di quest'anno passa adesso al vaglio degli spettatori e degli appassionati che potranno giudicarlo e - speriamo - apprezzarlo. Noi desideriamo fin da ora ringraziare tutti coloro che ci hanno dato fiducia, le istituzioni e i partner che lo hanno reso possibile, la magnifica squadra che lo ha realizzato. E allora, come già hanno detto Bertrand Tavernier sullo schermo e Niccolò Ammanniti sulla pagina, "che la festa cominci!".

Un Limbo perpetuo: L'Inferno di Dante di Valentina Vannicola

di **Benedetta Cestelli Guidi**

L'immagine usata per l'edizione 2011 del Courmayeur Noir in Festival, è una fotografia scattata da Valentina Vannicola nella caldara di Manziana, quel bacino acquitrinoso dalla spettrale vegetazione che si trova nella Maremma laziale. Qui l'artista ha collocato la bambina dai capelli rossi al di sotto di una teca in vetro, sospesa in un senza tempo così come i suoi simili che abitano il primo cerchio del Limbo. Qui gli Etruschi collocavano le porte dell'Ade pagano, e a ragione: una quinta di alberi recinta uno spazio melmoso su cui cresce stentatamente una vegetazione la cui tonalità preminente è un malsano rossiccio. Qui Dante rileva la dimensione acustica, sottolineando come l'aria trasudi di sospiri di coloro per i quali nulla cambierà nel momento del Giudizio Universale: nessun possibile orizzonte di riscatto per i dannati qui collocati, prigionieri di una colpa che non è stata scelta ma subita per anacronismo.

Quale punizione più ingiusta di questa? Questi dannati sono immersi in un noir senza fine, colpevoli solo di non aver potuto scegliere e condannati da un cieco e inesorabile giudizio divino: un incubo senza fine.

La fotografia fa parte del lavoro dedicato alla trasposizione visiva de *L'inferno di Dante* realizzato da Valentina Vannicola nel 2011: quindici fotografie in grande formato (90x60) in cui il racconto delle pene del mondo delle tenebre è ripreso in soggettiva, eliminando cioè la fastidiosa figurina di Dante che, nella consolidata iconografia del poema, è sempre presente. Eliminando Dante, l'artista fa a meno di intermediari, collocandosi/ci dentro alla narrazione e condividendo il punto di vista del poeta: una sequenza di scatti "in presa diretta" che consentono di immergerci in questo mondo da incubo.

La dimensione da apocalisse però non è data dall'astrazione ma piuttosto dalla collocazione dei suoi *tableaux vivants* - realizzati con attori d'occasione e con materiali recuperati nel patrimonio della sua comunità di appartenenza - in un "mondo terreno", in uno spazio riconoscibile proprio in virtù delle sue emergenze paesistiche: la caldara di Manziana, la costa di Santa Severa, le cave dell'entroterra di Tolfa.... Ed è la collocazione reale degli scatti de *L'Inferno* a darci i brividi: anche noi condividiamo con i pagani e i non battezzati - i dannati del Limbo - la sospensione di un orizzonte di immaginazione in un paesaggio che conosciamo e riconosciamo come una delle tante peculiarità straordinarie del nostro paese.

#01 Canto III, Antinferno.
L'entrata dell'Inferno, da L'inferno di Dante

www.postcart.com
www.aracne-rivista.it

VALENTINA VANNICOLA (1982, Roma) si laurea in filmologia presso l'Università "La Sapienza" di Roma; successivamente si diploma alla Scuola Romana di Fotografia. La sua prima mostra, dal titolo *Su(l) reale* è curata da Nathalie Santini (7min photography) presso s.t. foto libreria galleria di Roma (dicembre febbraio 2009-2010). Nell'Ottobre 2010 vince il secondo premio per il miglior portfolio fotografico al Fotoleggendo. Nell'Aprile 2011 tiene una personale curata da Anna Cestelli Guidi esposta in occasione di Libri come. Festa del Libro e della Lettura, presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma. Nel Settembre 2011 tiene una personale curata da Benedetta Cestelli Guidi, all'interno di Fotografia, Festival Internazionale di Roma, presso il MACRO Testaccio. Nel Settembre 2011 pubblica il volume *L'inferno di Dante* edito da Postcart e curato da Benedetta Cestelli Guidi.
Nell'Ottobre 2011 espone presso la galleria Wunderkammern. È membro dell'agenzia OnOff Picture e attualmente collabora con la galleria Wunderkammern.

Raymond Chandler Award 2011

Andrea Camilleri e Petros Markaris

Da Atene a Vigata
Il filo sottile della compassione

di **Giorgio Gosetti**

Dodici anni li separano, un mare li unisce. Sarebbe facile dire che hanno in comune la cultura della Magna Grecia, ma in verità se Andrea Camilleri è di Porto Empedocle, Petros Markaris è nativo di Istanbul e quindi l'orizzonte dell'Egeo si apre al Mediterraneo, dalle rive del Bosforo alla piana di Agrigento. Insieme a Vásquez Montalbán compongono l'ideale famiglia del Giallo Mediterraneo che negli anni Settanta (quando entrò in scena Pepe Carvalho) sembrava un'eresia; che negli anni Novanta (quando Salvo Montalbano divenne un commissario di successo) parve un'anomalia; che negli anni Duemila (presa di servizio per Kostas Charítos) ha avuto il crisma del fenomeno e ha visto la sua natura allargarsi a macchia d'olio.

Ma qui non si tratta di accostare tanto due modi di scrivere il giallo e colorarlo di noir; non si vuole sottolineare somiglianze nella luce aspra e radente che illumina il Pireo e la Sicilia meno nota. E tantomeno si vuole costruire un albero genealogico di famiglia che - per diretta ammissione dei due interessati - risale dritto dritto al Commissario Maigret e allo stile inconfondibile di Georges Simenon. Qui sono di fronte due persone che - idealmente - il nostro Festival collega direttamente per la prima volta, premiati insieme per una comune sensibilità espressiva, civile, umana; per una storia parallela, idee condivise, prese di posizione egualmente esplicite sul mondo in cui vivono.

La prima cosa che colpisce nelle somiglianze è proprio il coraggio di idee tradotte in esperienze di vita che spesso, sul filo degli anni, hanno messo nei guai sia Camilleri che Markaris: al primo costano, agli esordi, la bocciatura a un concorso in Rai; al secondo anni di isolamento durante la dittatura dei Colonnelli. La via del romanzo, la simpatia contagiosa dei loro personaggi, la scelta di mettere in piazza non la semplice brutalità del crimine quanto piuttosto la fragilità di carnefici e vittime e il peso della società che li schiaccia, diventano le armi migliori per una denuncia sociale che è presa di posizione politica.

Camilleri cresce all'ombra di una scuola inimitabile, un modello da cui sa prendere le distanze con intelligenza e arguzia perché scrivere della Sicilia dopo Sciascia, durante Sciascia, sembra - a tutta prima - un'impresa impossibile. Che invece riesce grazie all'invenzione di uno stile che è solo e inimitabilmente suo e che gli permette di frugare nei cassetti della Storia e nei segreti degli individui con la stessa rotonda arguzia, una complicità colloquiale che fa subito del lettore l'interlocutore primo e appassionato dei suoi romanzi. Non è difficile la scrittura di Camilleri, ma ogni volta richiede una sorta di chiave d'accesso, una dedizione alla pagina che diventa comunanza di idee e di scelte.

Markaris ha scelto a lungo la via del cinema per esprimersi e ha trovato in Theo Angelopoulos l'interlocutore diretto con cui confrontarsi alla ricerca di una propria identità espressiva. Non è un caso che la prima sceneggiatura da lui firmata sia un vero e proprio noir politico, una rivisitazione storica che starebbe bene anche nella filmografia di Rosi o Petri o nella bibliografia di Sciascia come *I giorni del '36*, diretto nel 1972 da Angelopoulos. Ci vorranno diversi anni perché quella stessa vena si traduca in racconti autonomi che mischiano la Grecia del passato con quella del presente nel nome del disincantato Kostas Charítos. Anche le pagine di Markaris sono accattivanti, piane, apparentemente senza sussulti. Ma il reticolo dei riferimenti, la topografia meticolosa che racchiude ogni spostamento di Charítos chiedono attenzione che è comunanza con il lettore familiare ai luoghi e codice espressivo con chi scopre insieme allo scrittore la multiforme scena ateniese. Mentre le avventure di Montalbano tracciano il profilo, un romanzo dopo l'altro, di una Sicilia quasi gattopardesca, sempre uguale a sé e sempre inconoscibile, la storie di Charítos assomigliano a un termometro della febbre greca dei nostri giorni. Pagina dopo pagina vi si ritrovano echi d'attualità e squarci di indignazione civile che con astuzia l'autore mette in bocca al lettore prima ancora che ai suoi personaggi. Ma in entrambi vige la dittatura della verità e dell'onestà narrativa: sicché Camilleri ci dice molto più di quanto non sembri sul nostro tempo, spesso ricorrendo alla memoria storica con le sue incursioni fuori dal mondo di Montalbano; Markaris invece non si lascia mai intrappolare nella cronaca, complice il distacco e l'ironia che usa a piene mani.

Ecco, forse proprio l'ironia e una umana "cum-passione" per i reciproci protagonisti accomuna meglio d'ogni altro tratto la scrittura di questi due grandi e i caratteri dei loro personaggi-simbolo. Sono questi elementi che mettono a loro agio il lettore, lo sottraggono alla sfida della corsa a ostacoli verso la soluzione, lo inducono a guardarsi intorno insieme al narratore, lo inseriscono in un microcosmo di volta in volta più vasto che diventa comprensione del mondo. Si potrebbe perfino dire che - come spesso accade nella vena migliore del noir mediterraneo - la digressione conta e attrae più della trama stessa e l'invito al viaggio diventa un morbido cullarsi, proprio come il ritmo del mare amatissimo da Montalbano, riguardato

con quell'attrazione mista a diffidenza che è del greco di terra Charítos. Potremmo prendere a prestito un titolo che accomuna Markaris e Angelopulos dicendo che ciò che cerchiamo nei suoi romanzi (ma anche in quelli del suo "cugino" siciliano) è lo "Sguardo di Ulisse": il viaggio è più importante della meta, lo sguardo è la chiave per decifrare il senso della ricerca, l'eroismo del protagonista sta nella sua fragile quotidianità esposta ai venti della Storia e della debolezza umana. Perché poi il crimine, il delitto, lo sconvolgimento dell'ordine costituito stanno proprio nella paura che ciascuno di noi si porta dentro e che la macchina infernale della società, con le sue storture, le sue brutalità e ingiustizie scatena come istinto di difesa o di rivalsa. Il problema è che né Camilleri né Markaris credono a quest'ordine delle cose che il consesso civile chiama giustizia. Credono nei valori che la innervano, nel principio della legge e del rispetto. Ma sono ribelli e trasgressivi come i loro protagonisti perché assolvere al ruolo che ci si è assunti non vuol dire sposarne la logica sempre e comunque. È la quieta maledizione di chi è "contro" e usa l'arte per guardare oltre e affermare che un "modo" diverso è possibile. Ancora una volta è Ulisse che spiega le vele per andare alla ricerca di un'utopia che sa forse irraggiungibile, ma non per questo meno concreta e importante.

Nell'albero genealogico del genere, Camilleri e Markaris si iscrivono di diritto tra i "cavalieri bianchi", i cantori nostalgici di un sistema di valori negato dalla rabbia e dalla violenza che la società capitalista genera e coltiva. E non c'è dubbio che entrambi debbano riconoscere a Raymond Chandler questa consonanza poetica che si traduce in apparente disincanto e cela invece un senso romantico e solitario. La differenza sta nella diversa consapevolezza della macchina sociale che si muove intorno. Marlowe usa i modi della civiltà che lo circonda e si sente in realtà un diverso, un isolato, un perdente che gode della quotidiana scommessa di ritardare un esito certo. Montalbano e Charítos stanno invece all'interno del sistema della legge; la loro marginalità è interiore, percepiscono il lavoro come un dovere morale per limitare i danni che altri compiono. Fare il poliziotto è per loro una corvée quotidiana, né l'uno né l'altro hanno l'animo del cane sciolto anche se fanno impazzire i superiori e salvano il posto perché sono comunque più bravi. Immaginarli a cena con Marlowe e Carvalho produce una strana impressione di straniamento.

A parlare di politica, almeno uno si sentirebbe un pesce fuor d'acqua; a parlare di cibo non ne parliamo; Charítos avrebbe qualche difficoltà a celare la sua diffidenza per gli stranieri, specie se americani. Ma un punto in comune certo lo troverebbero subito: la curiosità per l'essere umano che porta perfino a derogare - almeno in parte - al proprio codice etico per tendere una mano, pur stando dalla parte della legge, a chi proprio non sa uscire dalla rete d'errori che lo ha portato sulla sponda del crimine. E, al contempo, ad essere implacabili cacciatori di chi viola la legge per prepotenza, per arroganza, per crudeltà. Senza paura di pestare i calli al consorzio civile, di rischiare la reputazione e uno stipendio o un contratto.

Guardati da quest'angolazione, i due protagonisti del Raymond Chandler Award 2011 hanno una parentela stretta e potrebbero facilmente trovare legami e affinità con altri protagonisti della scena mediterranea di questi anni, da Alicia Giménez Bartlett (che adora le digressioni come i nostri eroi) a Gianrico Carofiglio (che ti porta in giro per la sua città meglio di una guida). Ma è invece nella differenza più evidente che si stabilisce la relazione più stretta: in apparenza Camilleri descrive la provincia e Markaris la città; il primo sente le cicale intorno a casa e il secondo combatte con ingorghi e scappamenti; Montalbano potrebbe essere commissario oggi o trenta anni fa, Charítos vive e racconta il presente storico. E invece si scopre, mettendoli fianco a fianco che sono proprio due facce della stessa medaglia: che la brulicante Atene e la sonnolenta Vigata hanno la stessa lingua e ci rimandano una medesima immagine: un universo di caos in cui l'individuo cerca la logica e si arrende, magari con un sorriso, all'imprevedibilità dell'animo umano. E sceglie da che parte stare. «Non ci possono essere esenzioni momentanee dalla legge. La legge rappresenta la coscienza, il vivere civile...E sentirsi esonerato - o volersi far esonerare anche solo per un minuto - implica per me il giudizio che tu non appartieni alla società a cui appartengo io». «Non c'è un uomo che maneggi soldi e che non abbia nemici...Qui da noi chi ha dei soldi è di per sé sospetto, e probabilmente li ha rubati. È questo che crede più della metà della gente». Difficile attribuire a prima vista le due frasi all'uno o all'altro dei nostri due scrittori. Ma in coro potrebbero firmare questa: «Non so come sia l'aria che tira quando ministri e capi prendono il loro caffè mattutino. Il mio caffè, fatto con la macchina del caffè espresso, me lo bevo da solo e mi arrabbio parecchio se qualcuno o qualcosa viene a rovinarmi questo primo, e spesso unico, piacere della giornata».

foto di Francesco Galli, da *Privacy - Ritratti segreti*

Camilleri & Markaris
Quell'irresistibile aria di famiglia
A colloquio con Andrea Camilleri

di **Marina Fabbri**

In una sua recente intervista, il suo collega Petros Markaris dice a proposito del proprio rapporto con le immagini: «Mi sono abituato a fare sceneggiature perché per poter cominciare a scrivere un romanzo ho bisogno di avere davanti un'immagine, una specie di quadro della situazione iniziale. Se non ho questa immagine davanti non riesco a descriverla né a trascriverla. Non importa cosa succede dopo, deve partire tutto da un'immagine». Vorrei sapere che rapporto ha lei con l'immagine, se anche per lei è importante partire da un'immagine.

Io non parto dall'immagine, quasi mai. Per cominciare a scrivere ho bisogno di avere mentalmente pronta non un'immagine ma la struttura di ciò che devo scrivere. Devo avere, non so come dire, la pianta architettonica. Non so cosa ci metterò dentro però ho in testa una sorta di struttura della quale conosco il respiro. Conosco un giardino, una stanza; è come se avessi necessità di avere i pieni e i vuoti del romanzo, difficile da spiegare.

È un'immagine strutturale, quasi scultorea.

Architettonica. Prendiamo l'*Amleto*, basta guardare quanti personaggi si alternano di scena in scena, come lo spazio si riempia e si svuoti di personaggi e quindi di situazioni, di parole per individuare il respiro dell'*Amleto*. Io per iniziare a scrivere ho bisogno di avere in mente l'alternarsi dei vuoti e dei pieni per poi inserirvi dentro le parole.

Può avere qualcosa a che fare con la musica?

Ha a che fare con una partitura, e cioè con un alfabeto sinfonico, con una struttura musicale, con un motivo dominante, con le arie... Quindi è un altro tipo di struttura: è chiaro che l'immagine è importantissima, ma subentra dopo. Cioè è come l'arredamento di quella stanza di cui parlavo. Fin quando non è arredata come me la immagino non la vedo, solo allora posso iniziare a scrivere.

E questo succede anche nella scrittura per le immagini? Per la televisione?

No guardi, quando scrivo per la televisione è tutto un altro mestiere. Io ho imparato a scrivere i romanzi polizieschi da Simenon lavorando a stretto contatto con Diego Fabbri, lo sceneggiatore del *Maigret* televisivo.

Però nell'ultimo *Montalbano*, *Il gioco degli specchi*, l'immagine è molto importante perché si parla della *Signora di Shangai*, il film di Orson Welles.

Certo, c'è la sequenza in cui l'immagine dello zoppo si moltiplica, e quella, ad esempio, non l'avevo affatto in mente all'inizio del romanzo quando scrivevo. Questa immagine è una conseguenza che nasce quando raccontano a Montalbano di aver visto attraverso un gioco di specchi due persone che si baciano nella sala prove di un magazzino di abbigliamento. A questo punto mi è scattato il ricordo della *Signora di Shangai*, quella magnifica scena in cui Orson Welles e Rita Hayworth si moltiplicano all'infinito, e mi è parsa esatta, proprio caduta a taglio, al momento giusto nel mio romanzo.

Lei non ha mai scritto per il cinema, giusto?

Per il cinema ho scritto due soggetti, uno realizzato ma che non firmai col mio nome, lo scrissi solo per guadagnare soldi. Ricordo che un giorno stavo vedendo la televisione, erano i primi tempi delle tv private, e io vidi questi scialbi fantasmi, questi ectoplasmi di allora, e mentre guardavo questo western osceno iniziai a prevedere tutto quello che succedeva e mia moglie, stupita, mi disse: «Ma l'hai visto questo film?» e io risposi: «No, non l'ho visto». Poi tutto a un tratto realizzai che l'avevo scritto io, me ne ero completamente dimenticato! L'altro è un soggetto che scrivemmo con Michelangelo Antonioni, l'ho raccontato poco tempo fa su «Micromega», "A donna che t'ama proibisci il pigiama", ma poi non lo realizzammo mai.

Chissà come l'avrebbe fatto Antonioni...

No, lo dovevo fare io. Lui si tirò indietro e disse: «Fallo tu», ma io ero terrorizzato, non avevo ancora neanche fatto televisione...

E poi non ha mai fatto cinema?

No, io in televisione ho cominciato a lavorare non giovanissimo, e all'epoca pensavo che una cosa fosse l'immagine passiva, un'altra cosa creare un'immagine. Bene era questo che mi fece rifiutare. Allora non avevo nessuna esperienza, e quando qualcuno mi propose di fare cinema, ho avuto timore di non sapere dominare bene la situazione, cosa che mi riusciva benissimo in teatro, ma lì avrei dovuto avere troppe mediazioni e quelle mi spaventavano. Penso per esempio alla mediazione con il direttore della fotografia. Infatti in televisione dopo le prime due o tre regie mi trovai ad avere praticamente una troupe mia, con la quale ci intendevamo alla perfezione. Ecco, irrompere in un set cinematografico, non propriamente sicuro delle tue possibilità, dei tuoi mezzi, e venire a contatto con gente che non conosci, mi spaventava.

Orson Welles in *La signora di Shanghai*

Il Montalbano di Luca Zingaretti © Fabrizio Di Giulio

Questa cosa del western è divertente perché mi ricorda gli esordi di Elmore Leonard, lo scrittore americano, che cominciò proprio come sceneggiatore e proprio scrivendo i western, e poi riprese nei suoi romanzi polizieschi questa facilità nei dialoghi, tipica di quel cinema americano.
Eh, sì, è un esercizio strepitoso. Quel mio soggetto fu scritto proprio all'epoca degli "spaghetti western".

Il secondo punto che volevo affrontare è il poliziesco e la polizia. Sempre il suo collega Markaris racconta che scrivere gialli lo ha aiutato a superare una diffidenza storica che lui ha sempre avuto, in quanto uomo di sinistra, nei confronti della polizia, riuscendo proprio a far uscire il poliziotto dalla divisa. Lei che rapporto ha con questa istituzione, la polizia, e com'è il suo poliziotto?
Mah, diciamo che da giovane non ho mai avuto rapporti facili con la polizia. Sono stato picchiato dai celerini di Scelba, sono stato anche portato in commissariato, quindi diciamo che il mio status di studente universitario e di giovane post universitario e anche di giovane comunista è emblematico da questo punto di vista. Non che i miei rapporti con la polizia siano stati sempre... vede, sono siciliano, e per lunga tradizione in Sicilia ci si fidava più dei carabinieri che della polizia perché questa era al servizio del potere mentre i carabinieri erano al servizio dello Stato. I carabinieri erano militari e quindi dovevano attenersi a certe regole, la polizia no, non sempre si atteneva a certe regole. Allora i latitanti per esempio preferivano andare a consegnarsi ai carabinieri piuttosto che alla polizia, quindi la diffidenza di cui parla Markaris la condivido perfettamente. Quando mi sono trovato a dover scrivere di un commissario istituzionale ho cercato una figura che potesse essere in grado di risolvere i problemi. Quindi mi sono trovato di fronte alla possibilità di avere un detective, come per esempio Pepe Carvalho, che è un investigatore privato ma lo è sui generis, ma da noi, se vogliamo essere aderenti alla realtà delle cose, non è che un poliziotto privato si possa occupare di un omicidio in Italia, nemmeno lontanamente.

In genere si occupano di adulteri...
In genere sono come li chiamano gli americani, "annusa patte"... oppure fanno spionaggio industriale. E quindi questo mi precludeva la possibilità di un poliziotto privato. Sarebbe stato tutto non più verosimile, quindi scelsi per forza un commissario istituzionale, una scelta obbligata, non volontaria. Però ho avuto inconsciamente lo stesso bisogno di Markaris, cioè di farlo uscire dalla divisa. Non credo che né Charìtos, né Salvo indossino una divisa, idealmente non indossano mai la divisa.

Anche il Duca Lamberti di Scerbanenco sembrava non indossarla...
Anche Duca Lamberti, anzi, lui aveva un passato...abbastanza oscuro...

Parliamo di Grecia e Magna Grecia. Markaris dice a proposito di Atene: «Io non vedo mai il Partenone anche se quando lavoro ce l'ho davanti a me». La Sicilia invece che racconta Camilleri quanto è presente e radicata nel mito oppure quanto è reale?
Markaris gioca così ed anch'io ho la Sicilia, i templi greci davanti a me, perché sono nato in mezzo ai templi e ci sono cresciuto. Però lui parla della Grecia in un modo perfetto, della situazione greca, e la Grecia è nei suoi romanzi come nei miei c'è la Sicilia, tutti e due non abbiamo le antichità storiche presenti, ma tutti e due guardiamo all'attualità e alle nostre rispettive nazioni.

Che cos'è il giallo mediterraneo? Cosa lo caratterizza oltre alla matrice geografica?
È quello di Petros e mio, della Giménez-Bartlett, è stato quello di Izzo, grandissimo. C'è una comune matrice, una terra, una patria comune, una grande patria comune. Ma è un modo particolare di concepire i rapporti umani, assai simile tra tutti noi. I rapporti con i propri uomini, quelli in commissariato, con i superiori, in Spagna o a Marsiglia, ad Atene o a Vigàta, non sono tanto diversi, sono un modo di concepire il mondo, un modo mediterraneo di concepire i rapporti tra gli uomini. E però, per la miseria! Abbiamo sempre paesaggi pieni di sole... si dice che la nebbia aiuti il giallo... invece noi abbiamo paesaggi stupendi... Calvino diceva che in Sicilia il giallo è impossibile. Ampiamente smentito da Sciascia!

Del proprio protagonista Markaris riferisce: «Mia figlia mi dice sempre che il mio Charìtos non esisterebbe

Il Maigret di Jean Gabin

senza il mio humor». La domanda è: quanto c'è di Camilleri nel commissario Montalbano?
Lo humor di Camilleri c'è. Ma nel commissario Montalbano c'è molto di più il padre di Camilleri: un certo modo di agire, di reagire di Montalbano, appartiene a mio padre. Non me ne sono accorto io, se ne è accorta mia moglie che al quinto romanzo mi disse: «Ti stai rendendo conto che stai facendo un lungo ritratto di tuo padre?». Era vero.

Chi era suo padre?
Mio padre lavorava alla capitaneria di porto, era un ispettore del lavoro portuale per la costa sud della Sicilia. Non era un intellettuale, per niente. Prese il diploma in fisica matematica, senza però seguire minimamente quegli studi. Non era un'intellettuale, però era un uomo che aveva un fiuto straordinario per le buone letture, aveva una biblioteca piena di Conrad, Melville, tutti i russi, e io che ho imparato a leggere da bambino, ho cominciato a leggere col suo permesso. L'ho scritto e l'ho ripetuto, all'epoca non c'erano i vaccini, e quindi le lunghe malattie infantili te le facevi tutte, non c'era la televisione, non c'era niente - quindi leggevo i giornaletti, «L'Avventuroso», «L'Audace», «Il Balilla», me li facevo tutti in un giorno. E poi che facevo? «Papà, posso leggere i tuoi libri?» e lui: «Sì». «Quali?» dicevo auto-censurandomi. «Tutti, tutti quelli che vuoi leggere». Aveva tutto, Pitigrilli, Zuccoli, quelli che allora erano terribili, stimati... e così mi presi il primo libro che era *La follia di Almayer*, di Conrad, e saltai a piè pari tutti i libri per l'infanzia, che ripresi poi verso i 15 anni, proprio per colmare un vuoto: Verne, Salgari, tutti dopo però, quando già non avevo più l'età. Ricordo bene il secondo o terzo libro che lessi di un tale che si chiamava Georges Sim, era *Il romanzo di una dattilografa*. [Camilleri si riferisce al primo libro di Georges Simenon, uscito nel 1927 con lo pseudonimo di Georges Sim - ndr]

La prossima domanda è sulle letture e le ispirazioni. Markaris ad esempio dice: «Ci sono moltissimi scrittori che leggo con passione, amo particolarmente Simenon, che è un grande scrittore, mi piacciono Raymond Chandler e Camilleri. Sono molto vicino agli scrittori dell'area del Mediterraneo, ad esempio quando leggo un'avventura di Montalbano riesco a capire come mai pensi in quel modo, riesco a seguire il suo discorso. Ci sono ottimi scrittori di gialli in Nord Europa ma li sento troppo lontani, mentre Camilleri mi è vicino perché siamo della stessa società, è una specie di comunicazione familiare. D'altra parte devo dire che lo scrittore che mi ha più influenzato è stato Ed McBain, il modo in cui ho costruito Charìtos trae spunto dai poliziotti che lui descrive, che sono dei poveracci, e questi piccoli uomini mi hanno aiutato a scoprire Charìtos». Quindi una completa consonanza tra voi due anche sulle letture. Come va con Chandler, Camilleri?
Chandler, certo, è uno dei miei preferiti, ma anche Hammett non scherza. Sono i miei maestri di riferimento. E poi Hammett come uomo... pensare che lui beveva così tanto... e va volontariamente in galera, che significa costringersi a non bere, ai tempi duri del maccartismo... C'è un buon ritratto di lui indiretto, in quel film *Giulia*, che riguarda la sua compagna, la commediografa Lillian Hellman [film del 1977 di Fred Zinnemann, basato sul romanzo di Lillian Hellman, *Pentimento*

(1973), in cui Hammett venne interpretato da Jason Robard - ndr], che tra l'altro ha scritto una bellissima prefazione a dei racconti di Hammett intitolata *Un amico. Un certo Hammett*. Comunque anche Chandler, *Il grande sonno*, *Il lungo addio*, tutti i suoi romanzi sono importanti... Su Hammett c'è quella storia bellissima quando lui in un racconto scrive: «l'uomo passò da un marciapiede all'altro e la tenda del bar gli tagliò la faccia a metà tra ombra e luce». Se lo ricorda questo racconto che fa lui? L'editor gli disse che doveva essere impazzito a mettere questa frase, e la cassò. Hammett confessò in seguito: «Ci ho messo cinque anni perché la faccia di quell'uomo potesse essere di nuovo tagliata da quella tenda». Cinque anni ad insistere con il suo editor. Ed è lì che è nato il romanzo giallo autentico, il romanzo giallo che comincia a far cadere i paletti tra genere e letteratura. Cinque anni in cui ottiene successo e che finalmente gli permettono di dire all'editor «No, questa la lasci!».

Sul proprio modo di scrivere Markaris dice tra l'altro: «Quando scrivo non posso fare nient'altro. In genere faccio molte cose insieme, scrivo un articolo, proseguo in una traduzione, faccio lezione all'università, ma quando mi metto a scrivere un romanzo si ferma tutto». È così anche per lei?
No, devo dire che invecchiando ho più necessità di fermare un po' le cose attorno a me, perché è chiaro che la vecchiaia porta una certa facilità di distrazione, ma in passato scrivevo in qualsiasi situazione... Mia moglie mi ha detto una volta: «Tu non sei uno scrittore, sei un corrispondente di guerra». Perché io scrivevo in un casino infernale, gente che entrava e che usciva, e io continuavo a scrivere. Allora potevo anche fare più cose contemporaneamente. Ora non mi riesce più. Seguire il filo della scrittura... io ho un cervello che è strano, per esempio posso stare qui, parlare con lei, tenere una conferenza, e intanto una parte del cervello continua a lavorare per quello che sto scrivendo ed è come un computer che immagazzina questi dati che via via mi vengono in mente. Quindi quando mi metto poi al computer a scrivere in realtà riordino le informazioni e le metto in forma narrativa.

Interessante questo procedimento mentale. Parliamo del tema che per esempio a Markaris importa molto e che nell'ultimo libro, *Prestiti scaduti*, è molto forte, la crisi della Grecia, che è un tema che ci riguarda ovviamente molto da vicino...
Davvero molto da vicino! E con questo romanzo, se una volta Markaris lo sentivo uno di famiglia, adesso lo sento proprio più vicino, nei conti di famiglia...

Lui dice: «La cultura della ricchezza sta sottosviluppando la Grecia. I greci non conoscono la cultura della ricchezza, che pure esiste. L'unica cosa con cui riescono a rapportarsi in tal senso è il consumo». Pensa che in Italia sia successo lo stesso?
Penso che sia successa esattamente la stessa cosa, neanche noi siamo abituati alla ricchezza e vi ci rapportiamo solo attraverso il consumo, che è un guaio. Perché il consumo è un'abitudine difficile poi da togliersi, perché credo per assurdo che sia più facile passare dall'agiatezza a una certa mancanza di mezzi. La mia famiglia, mio nonno, passò in questa situazione benissimo, si ridusse, tagliò quello che doveva tagliare e sopravvisse. Invece è più difficile passare dalla semi-povertà alla povertà assoluta, abbandonare il consumo.

Ci sono del resto delle implicazioni molto drammatiche anche in termini culturali. La situazione attuale personalmente mi ricorda sempre le parole di Pasolini, quando lui profetizzava l'involuzione consumistica dell'Italia che invece di riacquistare la democrazia, la perde con la progressiva scomparsa della cultura contadina, e un progresso improvviso e mal gestito.
Ma addirittura facendola morire la cultura contadina, che era la nostra cultura di base, su cui si fondava la cultura italiana. È stato traumatico questo passaggio e non si è mai risolto. Cioè io ho avuto l'impressione che non ci sia mai stato proprio nessun consolidamento nella nostra situazione, quanto piuttosto una continua fluttuazione, e quindi oggi a forza di fluttuare ci troviamo nella condizione attuale, ancora non riusciamo a prendere coscienza di quanto sia tragica.

E inoltre sembra che non siamo mai usciti da un certo oscurantismo che ci portiamo dietro dai tempi del fascismo, come se la democrazia fosse stata tutta un'enorme illusione, completamente falsa.
Lei deve sapere che c'è una storia su questo che racconto sempre molto volentieri. Nel 1945 su una bella rivista politico letteraria che dirigeva Alba De Cespedes, che si chiamava «Mercurio», spuntò un articolo di un grande giornalista americano, Herbert Matthews, si intitolava *Non lo avete ucciso*. E l'articolo diceva: «Va bene, l'avete appeso per i piedi a piazzale Loreto, ma guardate che il fascismo

non l'avete ucciso, perché il fascismo è un virus mutante, per decenni, decenni e decenni, apparirà nelle forme meno prevedibili, ma levarsi questo veleno da dentro sarà difficilissimo per voi italiani». E io mi arrabbiai come un matto, dissi: «ma quest'americano non capisce niente». Un anno e mezzo dopo, i primi deputati dell'Msi entravano in parlamento. E quelli non erano mutanti, quelli erano ancora fascisti. E poi ci sono state forme di fascismo mutante, e continuano a esserci.

Il tema centrale del festival di quest'anno è l'apocalisse. Il titolo che diamo ai nostri incontri è "Vedo nero: un'apocalisse ci salverà", partendo dalla recente riflessione dell'epistemologo francese Jean-Pierre Dupuy, che rivendica la necessità di credere in un catastrofismo illuminato. Ovvero: lo stato di profonda crisi del nostro sistema di vita potrebbe scatenare in noi una reazione, farci prendere in mano il nostro futuro in nome di un reale e radicale cambiamento.

Se questa apocalisse dovesse avvenire, credo che sarà inevitabile una ricostruzione di noi stessi e dei nostri rapporti. Cioè non saremo noi a mettere una pietra tombale, la pietra tombale la metterà l'apocalisse, i superstiti dovranno istituire nuovi rapporti. L'apocalisse da che cosa è data? È data non solo da un crollo economico. Ci siamo resi conto che il famoso battito d'ali della farfalla produce una tempesta che investe tutto: c'è stata la caduta del comunismo e sta avvenendo sotto i nostri occhi anche la caduta dell'opposto del comunismo, del liberalismo. Sta realmente avvenendo e non so se ce ne rendiamo conto fino in fondo, ma nel momento in cui uno Stato come l'America deve intervenire sulle banche allora è finita, è finito tutto, è finito pragmaticamente tutto. Quindi c'è anche, come posso dire, un'assenza delle ideologie? Va bene, adoperiamo questa parola che spiace a tanti, allora bisognerà non solo riconoscerci tra noi, ma ricostituire una società, che sia basata su un rapporto diverso tra i suoi membri. Ora, siccome questa apocalisse avviene non nel momento ascensionale della parabola, ma nel momento terminale della parabola, significa che quell'esperienza è conclusa e quindi tutto deve per forza rinascere ex novo, quindi chi può dire che sarà una disgrazia? Costerà lacrime e sangue, costerà vite umane, ma questa è la situazione.

Quindi lei sottoscrive l'idea che bisognerebbe approfittare di questa crisi insomma?

Sottoscrivo, sì, perché la rassegnazione, l'abbandono, non hanno senso. Ignorare significa mettere la testa sotto la sabbia ed è peggio perché poi la sabbia ti copre tutto l'intero corpo...

È curioso però che, guardando tutto quello che succede tra i giovani, in tutto il mondo, questo rinnovamento abbia in sé degli accenti anche antichi se vogliamo, per esempio la messa in scena nelle strade di Manhattan, da parte dei ragazzi di Occupy Wall Street, dell'*Opera da tre soldi* di Brecht.

Ma non è strano che l'attacco, la rivolta che c'è stata in tutto il mondo... sia contro il denaro. Cioè contro le banche, centrando in pieno il cuore del problema, che è proprio questo. E allora, nel momento in cui questi giovani vincessero, come mi auguro proprio sinceramente, sarei curioso di esserci. Ma siccome sono giovani e hanno anni davanti per rifare una loro storia, forse non ci sarò per vedere quale mezzo nuovo inventeranno o che valore daranno al denaro, se il denaro non sarà più una entità a se stante, un moloch, e diventerà qualche cos'altro, qualche cosa che si può usare in un modo diverso da come il mondo l'ha usato fino a questo momento: parlo di denaro, ma possono essere molte altre cose.

Sì, la centralità del denaro si porta dietro quella dell'interesse, dell'egoismo, dell'individualismo...

Credo che una solidarietà sarà indispensabile, un diverso concetto di solidarietà che dovrà essere assai più ampio dopo un'apocalisse.

L'ultima domanda riguarda le opere più recenti. Due opere accomunate dal tema della giustizia, da una parte *Giudici*, scritto a sei mani con Lucarelli e De Cataldo; dall'altra *La setta degli angeli* che racconta questo vecchio vizio degli italiani di trasformare il denunziante in denunziato, l'innocente in colpevole e il giudice in reo. Come mai questa urgenza?

La setta degli angeli l'ho scritta tre anni fa e sembra che l'abbia scritta oggi, come un instant book. Il tema della giustizia, volente o nolente, è uno dei temi che circolano oggi in Italia ed è una risposta diretta proprio a quello che viene detto oggi della giustizia e dei giudici, perché è chiaro che anche loro sbagliano, però l'attacco alla giustizia è destabilizzante in una società: se viene da un premier per esempio autorizza all'infrazione continua della legge perché è un attacco alle regole.

Heybeliada
SEH HATLARI
ISLETMESI
HEYBELIADA
HATLARI
HEYBELIADA

Intervista a Petros Markaris

di **Rosa Polacco**

Lei ha studiato economia, tradotto Goethe e ha spesso detto che il suo maestro è Bertolt Brecht. C'è qualcosa in comune tra questi tre fondamenti della sua formazione e la scelta di scrivere romanzi polizieschi?
Non avevo intenzione di scrivere romanzi polizieschi fino a che il commissario Charìtos è venuto a trovarmi con la sua famiglia. Charìtos mi ha spinto al romanzo poliziesco. Lei forse saprà che Bertolt Brecht era un grande appassionato di romanzi polizieschi. Quello che ho imparato da lui è stato innanzitutto come mantenere una distanza dagli avvenimenti che sto raccontando e dai personaggi dei miei romanzi, e diventare un buon osservatore della città di Atene e della sua gente. Ho anche imparato da lui che le persone possono mantenere il loro umorismo e la risata anche nei momenti più tragici.

Lei è lo scrittore greco più letto in Italia, conosce la nostra letteratura contemporanea, e il romanzo giallo italiano in particolare?
A parte i classici, come Italo Svevo e Italo Calvino, io adoro i romanzi di Andrea Camilleri. Ma ho anche letto i romanzi di Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli e Valerio Evangelisti.

Lei condivide con Andrea Camilleri la matrice culturale del Mediterraneo e l'amore per Raymond Chandler e Georges Simenon. Come definirebbe il "Giallo mediterraneo" e quali sono le differenze con gli antenati dell'hard-boiled americano?
Il "Giallo Mediterraneo" non appartiene al genere hard-boiled. È il romanzo sociale e politico più significativo dei nostri tempi. Si tratta cioè di un genere di romanzo che racconta una storia di crimine sotto il profilo sociale e politico. L'altra eccezionale differenza è nel cibo e nella cucina. La cucina è una componente importante di tutti i romanzi polizieschi del Mediterraneo. Questo è un aspetto quasi sconosciuto a quello americano, il romanzo poliziesco inglese o svedese. Sono abbastanza stufo di leggere di detective che passano la vita a mangiare panini e bere birra.

Cosa pensa del commissario Montalbano?
Montalbano è un personaggio affascinante. Lui è il tipo di poliziotto che rende il romanzo poliziesco mediterraneo così diverso. Perché è un uomo di legge e ordine, ma è anche molto umano. È pieno di contraddizioni, e questo è affascinante per il lettore. Mi piace ancora di più negli ultimi romanzi, perché l'età lo rende più umano.

Con Camilleri condivide anche la passione per il teatro. Può dirci qualcosa su questa passione? È una passione ancora viva e come ha influenzato la sua scrittura?
Beh, ho iniziato la mia carriera di scrittore come drammaturgo. Questa è la fonte della mia passione per Brecht e il motivo per cui ho tradotto le sue opere in greco. A partire dagli anni Novanta ho smesso di scrivere opere teatrali e mi sono concentrato sulle sceneggiature, ma ho continuato a tradurre pièce teatrali dal tedesco in greco, per cui non ho mai smesso di lavorare per il teatro. *Faust* di Goethe è stata la mia ultima traduzione. Ora non sto facendo più traduzioni. Ho trascorso cinque anni di lavoro sul *Faust* ed è stata la grande opera che ha completato la mia carriera di traduttore.

Lei ha scritto molto per il cinema, a differenza di Camilleri che ha avuto una sola esperienza in questo campo e nel genere del western. Ha scritto soprattutto per Theo Angelopoulos, un regista che sembra molto lontano dal romanzo di indagine. Sono questi due aspetti contraddittori della sua creatività o c'è qualcosa in comune tra *Lo sguardo di Ulisse* e le avventure del commissario Charìtos?
No, non c'è nulla in comune tra loro. E ho un sistema di lavoro completamente diverso quando lavoro con Angelopoulos. Visto che è sempre sua la storia che il film racconterà, io mi adatto a lui e cerco di scoprire come gli piacerebbe raccontarla, e come potrei aiutarlo a raccontarla in un modo migliore. È un rapporto di lavoro pieno di polemiche che può esistere tra un regista e uno scrittore che lavorano insieme da almeno quarant'anni.

Ha mai scritto film polizieschi? Se no, lo farebbe?
Ora no, ma ho scritto una serie poliziesca chiamata *Anatomia di un crimine*. È stato un enorme successo e ha funzionato per tre anni in Grecia.

Quest'anno ricorre il cinquantesimo anniversario della morte di Dashiell Hammett. Credo che la sua scrittura e il suo impegno politico le siano molto vicini, non è vero?
Amo tutti gli scrittori polizieschi del giro di "Black Mask", ma soprattutto adoro Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

Abbiamo incontrato l'ispettore Charìtos per la prima volta circa dieci anni fa, con la moglie Adriana e la figlia Caterina, il suo odio per il bancomat, la

sua vecchia e malconcia automobile italiana. Come è cambiato negli ultimi anni Charìtos e il suo rapporto con questo personaggio? Come è cambiata Atene, la vostra città?
Bene, lasciate che vi dica. Quando sto lavorando a un romanzo, prendo ogni mattina una tazza di caffè con Charìtos. Durante il tempo del caffè gli chiedo perché ha intenzione di interrogare questa o quella persona, e perché ha intenzione di indagare in un quartiere specifico. Charìtos mi spiega le sue ragioni e il suo modo di pensare e io poi scrivo. Charìtos ha cambiato profondamente il mio modo di guardare Atene. Prima che esistesse Charìtos di solito andavo in giro in città senza prestarle molta attenzione. Adesso, quando mi trovo in qualche parte della città, continuo sempre a chiedermi se posso collocare una scena o un capitolo del prossimo romanzo nella strada o nel quartiere in cui sto camminando in quel momento, il che significa che prima o poi ci tornerò per scoprire il quartiere più a fondo.

Lei ha detto che si sente più europeo che greco e la Grecia un tempo era fortemente europeista. La situazione attuale sembra mettere in discussione l'idea di una Europa forte e stabile, e oggi ci sono molti euroscettici. Crede ancora nell'Europa? E in una Grecia europea?
Sì, credo ancora nell'Europa, ma sono anche molto turbato e ho perso parte del mio ottimismo. Sa, al giorno d'oggi la Grecia sta vivendo una tragedia, che non risuona però nel teatro antico di Epidauro, ma in due asili infantili. Il primo è il Parlamento greco, il secondo è quello europeo. Ma un asilo non è il posto giusto per mettere in scena una tragedia.

Dopo un secolo di guerre e dittature, questo doveva essere il secolo della democrazia, un'istituzione che ha avuto origine in Grecia e ora è in crisi non solo per la difficile situazione di alcuni paesi, ma anche per la crisi del capitalismo. Come vede nel futuro la combinazione tra democrazia e capitalismo?
C'è una contraddizione tra le istituzioni democratiche nazionali in ogni paese della UE e la mancanza di democrazia nel processo decisionale della UE. Nessuno è disposto a trovare una soluzione a questa contraddizione. Piuttosto diventa peggiore ogni giorno. Fin tanto che i leader del mondo occidentale continueranno a comportarsi come dei manager dei mercati finanziari, il pericolo per la democrazia continuerà ad aumentare.

Un tema centrale del nostro Festival di quest'anno sarà l'Apocalisse. Lei ha toccato nel suo ultimo romanzo, *Prestiti scaduti*, la catastrofe economica che stiamo vivendo. Pensa che questa crisi possa essere anche l'occasione per un cambiamento nel futuro?
Davvero non lo so. La Grecia ha attraversato molte crisi nel corso della sua storia recente. C'è stato il fallimento nel 1893, poi il crollo del paese nel 1922, poi l'occupazione tedesca e la guerra civile. Ma c'era sempre un punto di vista. La gente credeva che le cose sarebbero migliorate. La crisi attuale è l'unica senza una prospettiva.

Breve viaggio tra un film e un libro di Petros Markaris

tre articoli dalla "nostra inviata" **Irene Bignardi**

Francoforte scopre la Grecia

Intervista a Petros Markaris, a lungo collaboratore di Angelopoulos e inventore del primo detective greco
«la Repubblica», 8 ottobre 2001

Il termine ufficiale con cui si parla di loro è neoellenici. E questo per non dire, con una lunga locuzione intesa a distinguerli dai classici che abbiamo studiato al liceo, "scrittori greci moderni e contemporanei": quelli che saranno quest'anno, sotto il motto "Nuove strade per Itaca", gli ospiti d'onore (ottima preparazione anche per le Olimpiadi 2004) della Buchmesse di Francoforte, la grande fiera del libro per addetti ai lavori che ogni anno onora un paese e che si inaugura domani. Rispondono ai nomi di Zyranna Zateli (*E alla luce del lupo ritornano*), Maro Duka (*Un berretto di porpora*), Ioanna Karistiani (*L'isola dei gelsomini*), Antonis Surunis (*Ballo della rosa*), Andreas Staikos (*Relazione culinarie*) e Vassili Vassikos, il più celebre, l'autore di *Z, l' orgia del potere* e ora di *Una storia d' amore*.

Hanno un loro pubblico fedele e, in Italia, tra gli altri, un editore altrettanto fedele che si chiama Crocetti, oltre a uno storiografo, Mario Vitti, autore di una corposa *Storia della letteratura neogreca* per Carocci. Hanno anche un araldo portavoce della letteratura popolare che si chiama Petros Markaris, ed è l' inventore di quello che, almeno per quel che se ne sa, è il primo detective greco, Kostas Charìtos, il protagonista di *Ultime della notte* e di *Difesa a zona* (li pubblica, con rimarchevole successo, Bompiani).

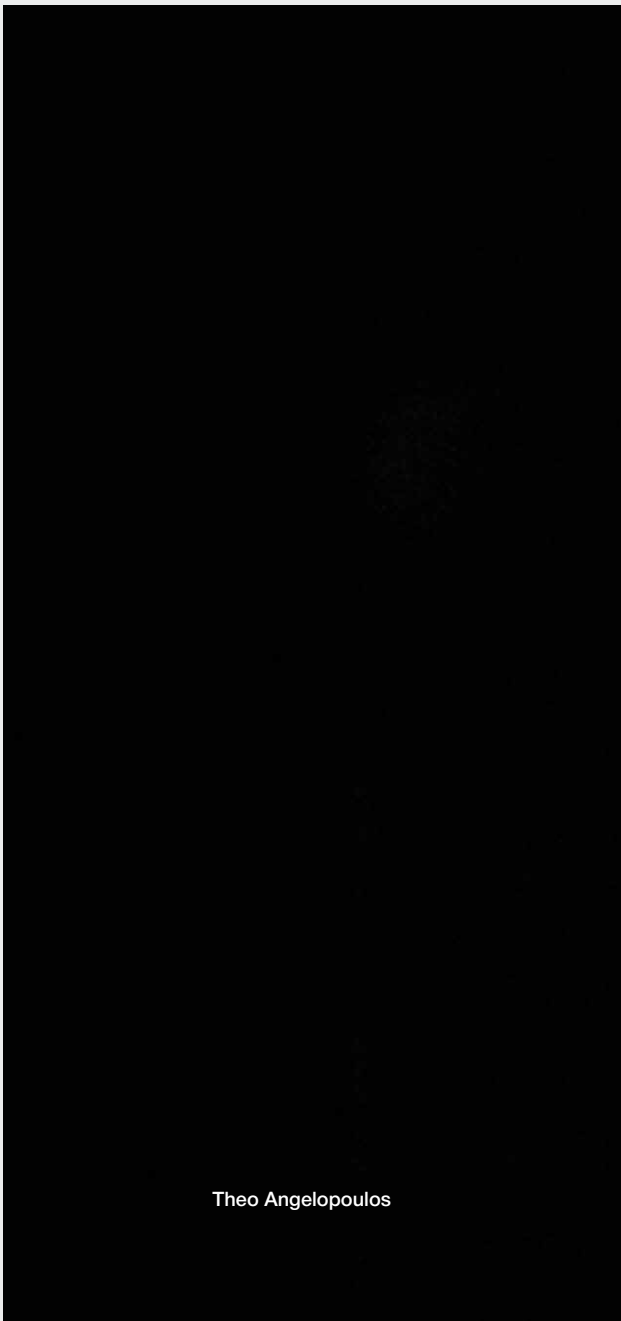
Il Camilleri neoellenico, dice qualcuno, l'inventore di un Pepe Carvalho di Atene, il papà di un Maigret greco, dice qualche

altro affezionato lettore, visto che il suo Kostas condivide con il commissario di Simenon sfondi piccolo borghesi, gusto per la cucina casareccia (adora i pomodori ripieni di riso alla greca), vita piccina piccina con la moglie scorbutica, amarezza quotidiana. Ma Petros Markaris, anche se è famoso e il suo nome viaggia per il mondo grazie a Kostas, anche se sarà uno degli autori più contesi a Francoforte proprio grazie alle avventure del suo ispettore (di cui si sta accorgendo anche il cinema), grazie ai fondali di un'Atene congestionata e ingloriosa in cui non spunta mai un frammento del passato greco, ha molte altre corde al suo arco, una storia intellettuale avventurosa e ricca e una irresistibile simpatia. Di suo tiene a dire che non è greco. O meglio che lo è sì, certo, ma è cresciuto a Istanbul, figlio di padre armeno e di madre greca, nutrito di cultura tedesca (ha frequentato il liceo austriaco), assolutamente non nazionalista, decisamente di sinistra. Racconta (allegramente) di essere laureato in economia ma solo perché il suo papà («ha scelto per me») era un serio businessman che avrebbe voluto vederlo seguire le sue orme.

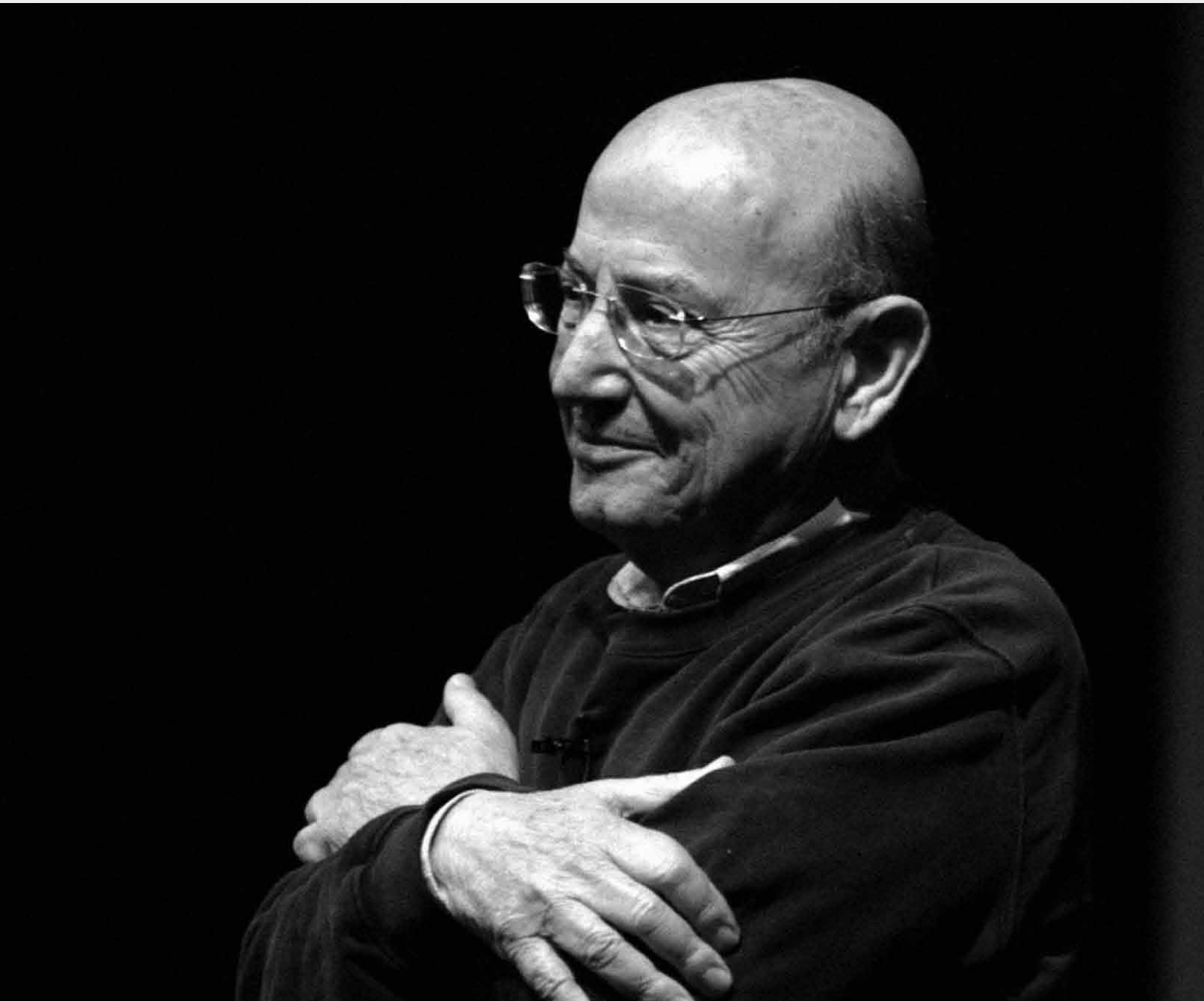
L'ingresso in letteratura è passato attraverso il teatro. Ha cominciato con tre commedie, una delle quali, *La storia di Ali Rejo*, una pièce contro la giunta dei colonnelli, è andata in scena nel 1971 ed è stata vista per caso da Theo Angelopulos, che un anno prima aveva fatto il suo debutto cinematografico con *Ricostruzione di un delitto*. «Theo è venuto da me, mi ha chiesto di sceneggiare con lui il suo film successivo. Non sapevo cosa volesse dire sceneggiare». È cominciata così una lunga collaborazione che ha attraversato *I giorni del '36*, *Megalexandros*, *Il passo sospeso della cicogna*, *Lo sguardo di Ulisse*, *L'eternità e un giorno*. Intanto Markaris ha scritto per la televisione greca una fortunata serie, *Anatomia di un delitto*, ispirata a dei fatti reali accaduti tra il 1939 e il 1980. Troppo fortunata: è continuata per tre anni e settanta episodi, «e non riuscivo mai a far accettare a quei signori così contenti di me che volevo piantarla lì».

Infine, nel 1994, ha inventato Kostas. «Kostas è nato da una visione, quella di una famiglia piccolo borghese. Mi ci sono buttato, ci ho messo il mio non eccessivo amore per la polizia e mi sono scoperto romanziere. In Grecia si sono tutti eccitati all'idea di questa Atene non convenzionale, così diversa da quella dei tour turistici e del Partenone, di questa metropoli moderna alle prese con il crimine organizzato, la violenza, la morte».

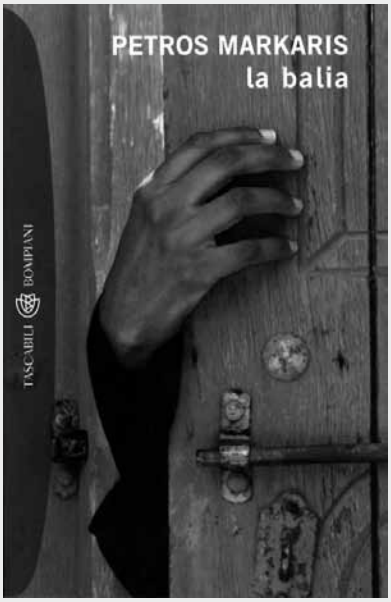
Tutti trovano che il suo Kostas assomiglia tanto a Maigret. «Salvo che Kostas è cinico e sarcastico quanto Maigret è compassionevole. Kostas ha un rapporto rissoso con sua moglie. Kostas non ama la Grecia, nasconde i suoi sentimenti, fa commenti durissimi sulla vita quotidiana, la politica, i costumi». E le assomiglia? «È il mio modo di pensare, in parte, ma siamo diversi: io non ho il suo stile piccolo borghese, ho sempre vissuto in maniera aperta». Non sarà un patriota, sarà multiculturale e solo parzialmente greco, ma della posizione speciale della Grecia a Francoforte quest'anno



Theo Angelopoulos



quale ospite d'onore Markaris è molto contento. «Sarà l'ultimo passo che toglie la Grecia dai Balcani e la passa in Europa. Perché per i Greci è stato difficile decidere chi erano, si sono sempre sentiti vicini ai Balcani, e dall'altra parte la maledizione di Zorba è durata troppo a lungo, quella maledizione per cui tutti volevano solo i nipotini di Alexis Zorba. Per fortuna nel 1975, alla caduta dei colonnelli, è cominciato lo spostamento verso l'Europa. L'altro fatto è che la cultura greca recente ha sempre parlato attraverso la poesia, quella dei Kavafis, dei Seferis, degli Elytis. Il solo nome della prosa che ha viaggiato è stato quello di Kazantzakis. Ora le cose stanno cambiando. Ora esiste e si fa sentire una prosa». Forse è dovuto al fatto che i grandi poeti sono morti? «Certo è che ci sono prosatori molto interessanti, come Ioanna Karystiani, Nikos Thèmelis, Rea Galanaki. Sono scrittori di una generazione più giovane della mia, che si stanno imponendo all'attenzione del pubblico. Ioanna Karystiani racconta la condizione delle donne greche che restano sole nelle isole perché i mariti sono via in mare. Rea Galanaki con *La vita di Serik Pasha* ha fatto un appassionante romanzo storico sulle relazioni grecoturche. Nikos Thèmelis ha scritto un bel romanzo storico sulla Grecia contemporanea. Ersi Sotiropoulos parla delle relazioni tra uomini e donne. E il momento è interessante soprattutto perché è la prima volta che si produce, nella letteratura greca moderna, una tale gamma di forme e di modelli narrativi».



Indagine a Istanbul con torte avvelenate

Recensione de *La balia*

«la Repubblica», 14 marzo 2009

Questa volta il commissario Charìtos della questura di Atene è in vacanza a Istanbul. E siccome, da greco, dà per scontate delle cose che noi non sappiamo, il traduttore di Markaris sente il bisogno di darci in una nota alcune informazioni: per esempio che i turchi chiamano Istanbul "la Città" (e io di mio ho scoperto che il nome Istanbul viene dal greco, "verso la città"), che i greci di Turchia, i "romei", sono stati vittime nel 1955 di un terribile pogrom, che erano due milioni e mezzo nel 1921 e dopo la crisi di Cipro sono, a Istanbul, tra duemila e cinquemila... Informazioni utili per capire i retroscena, le allusioni e i malumori etnico-storici dietro questa indagine di Kostas Charìtos. Si sa che per i commissari le vacanze finiscono sempre per essere un problema: e infatti appena si scopre che un'anziana signora di origine greca è scomparsa, lasciandosi alle spalle una scia di torte salate al veleno e di relativi cadaveri, il povero commissario, anche perché stufo di sottostare ai capricci della sua noiosissima moglie, indaga, assieme al suo collega della polizia turca (di cui si fa qui un ritratto molto più affettuoso del solito), con tutti i problemi di una babele linguistica. L'indagine, sotto il tono ironico e leggero, scopre vecchi rancori, suggerisce vendette, rilegge la storia di una minoranza dalle vicende drammatiche. E il romanzo è più appassionante per lo sfondo, dove si sfiorano le vicende di un secolo, che per il centro della tela.

Sulle orme di Ulisse
Il Ritorno alle origini
secondo Angelopoulos

«la Repubblica», 1 novembre 1995

Non potrò mai dimenticare il gesto di profondo dispetto di Theo Angelopoulos quando, sul palcoscenico di Cannes, all'annuncio di un palmarès che i francesi riescono sempre a tenere segreto fino all'ultimo, scoprì di essere stato premiato "solo" con il Gran Premio Speciale della Giuria per il suo film *Lo sguardo di Ulisse*. Angelopoulos si aspettava la Palma d'Oro che è andata invece a *Underground* del suo rivale - per stile, per temperature, per modo di intendere il cinema - Emir Kusturica. E bisogna dire che nella frenesia festivaliera tutti o quasi non se la sono sentita di contestare la decisione della giuria: si tratta in ogni caso di due grandi film (ahimé, anche nel senso delle dimensioni), due capolavori imperfetti ed eccessivi, e decidere per l'uno o per l'altro sarebbe stato in ogni caso commettere una piccola ingiustizia.

Ma Angelopoulos aveva ragione nella sua stizza. Perché il suo film - rivisto fuori dal contesto festivaliero - sembra ancora più bello: e questo nonostante i suoi difetti facciano ancora più rabbia, come macchie su una tela perfetta.

Quali sono questi "difetti"? Una concezione fortemente intellettualistica, un sistema di metafore e di simboli che è spesso faticoso o poco convincente, i rimandi (all'Odissea in particolare, e alle sue figure femminili, qui sempre incarnate da una Maia Morgenstern poco convinta) troppo leggibili e costruiti, i dialoghi troppo alti. Ma, a fronte, ci sono una grandezza di visione e una visionaria nobiltà che stampano nella memoria immagini bellissime e situazioni dense di emozioni.

E tra i tanti omaggi al cinema centenario che si sono sprecati nel corso di quest'anno, quello di Angelopoulos e dei suoi sceneggiatori Petros Markaris e Tonino Guerra, è il più originale e il più toccante. A., il protagonista senza nome e con la faccia segnata e popolare di Harvey Keitel, ritorna nella natia Grecia, dagli Stati Uniti dove si è esiliato per trentacinque anni, alla ricerca delle bobine scomparse dei fratelli Maniakis, i pionieri del cinema che a partire dal 1905 registrarono la vita quotidiana di un'ampia regione dei Balcani. Così ampia che oggi possono essere rivendicati come parte del patrimonio culturale della Macedonia e della Grecia, della Romania e dell'attuale Jugoslavia.

Come quello di Ulisse, anche il viaggio di A. è un *nostos*, un ritorno alle origini. Il viaggio comincia a Florina, in Grecia, dove la presentazione di un film di A. sta scatenando reazioni violente, e si conclude a Sarajevo, passando per l'Albania e la Macedonia, la frontiera bulgara e la Romania, il Danubio e Belgrado. E non è solo un nostos alla ricerca della memoria perduta del cinema, ma anche alla ricerca di un paesaggio culturale e umano di cui la storia e le guerre hanno cambiato drammaticamente il profilo.

E viene spontaneo paragonare il viaggio allegro e avventuroso immaginato da Wim Wenders in *Lisbon Story* attraverso la solare Europa occidentale (un altro omaggio al cinema dei primordi) con la cupa malinconia del fronte balcanico,

mettere a confronto l'Europa che si apre senza frontiere alle nuove frontiere che la balcanizzazione moltiplica.

Alcuni episodi del viaggio di A. si pongono tra i momenti più alti del cinema di questi anni. Come la silenziosa manifestazione sotto la pioggia a Fiorina, la navigazione sul Danubio - tra ali di gente che si inginocchia, fa il segno della croce, saluta - di un Lenin di pietra destinato a un collezionista, il lunghissimo e magistrale piano sequenza che racconta in pochi minuti, ballando ballando, la fine della guerra, la presa del potere comunista, la sparizione dell'antica gentilezza del vivere. Il viaggio termina nella cineteca di Sarajevo, dove, sotto le bombe, Erland Josephson - nel ruolo che stava interpretando il nostro Gian Maria Volonté quando morì - cura il patrimonio di sguardi perduti e la memoria di un popolo distrutto. E il bilancio del film è come il suo finale: conferma la nobiltà della visione di Angelopoulos, ma anche la sua anima prevalentemente intellettuale. Per questo, forse, l'ambigua passione di Kusturica in sede di festival ha avuto la meglio: a qualcuno piace più caldo.

ANDREA CAMILLERI (Porto Empedocle, Agrigento, 1925) è sposato, ha tre figlie, quattro nipoti e vive da anni a Roma. Dal 1939 al 1943, dopo una breve esperienza in un collegio vescovile (fu espulso perché lanciò delle uova contro un crocifisso) studia al liceo classico Empedocle di Agrigento dove nel 1943 ottiene la maturità senza fare esami, poiché il preside decise che sarebbe valso solo lo scrutinio a causa dell'imminente sbarco in Sicilia delle forze alleate. A giugno dello stesso anno inizia, come ricorda lo scrittore, «una sorta di mezzo periplo della Sicilia a piedi o su camion tedeschi e italiani sotto un continuo mitragliamento per cui bisognava gettarsi a terra, sporcarsi di polvere, di sangue, di paure». Comincia a lavorare come regista teatrale nel 1942. Da allora mette in scena più di cento opere, tra cui molti lavori di Pirandello. Tra il 1945 e il 1950 pubblica racconti e poesie, vincendo anche il Premio Saint Vincent. Alcune sue poesie vengono pubblicate in un'antologia curata da Ungaretti. Nello stesso tempo scrive i suoi primi racconti per riviste e per quotidiani come «L'Italia socialista» e «L'ora» di Palermo. È il primo a portare Beckett in Italia, mettendo in scena *Finale di partita* nel 1958 al Teatro dei Satiri di Roma e poi nella versione televisiva con Adolfo Celi e Renato Rascel. Rappresenta testi di Ionesco (*Il nuovo inquilino* nel 1959 e *Le sedie* nel 1976), Adamov (*Come siamo stati* nel 1957, prima assoluta in Italia), Strindberg, T.S. Eliot. Mette in scena i poemi di Majakovskij nello spettacolo *Il trucco e l'anima*. Realizza numerose regie di opere teatrali e di romanzi sceneggiati per la radio e per la televisione. Autore, sceneggiatore e regista di programmi culturali per la radio e la televisione, produce diversi programmi tra cui un ciclo dedicato dalla Rai al teatro di Eduardo e le famose serie poliziesche del *Commissario Maigret* di Simenon e del *Tenente Sheridan*. Insegna al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma dal 1958 al 1965 e dal 1968 al 1970; è titolare della cattedra di regia all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica "Silvio D'Amico" dal 1977 al 1997. Collabora a riviste italiane e straniere («Ridotto», «Sipario», «Dramma», «Le thèâtre dans le monde») e dal 1995 all'«Almanacco letterario» (Edizione dell'Altana). Esordisce come romanziere nel 1978 con *Il corso delle cose* (Lalli, ristampato da Sellerio nel 1999), primo della serie dei romanzi storici. Due anni dopo esce da Garzanti *Un filo di fumo* (anche questo riedito da Sellerio e vincitore del Premio Gela 1981), primo di una serie di romanzi ambientati nell'immaginaria cittadina siciliana di Vigàta a cavallo fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Nel 1992, con *La stagione della caccia,* uscito sempre da Sellerio che pubblica la gran parte delle sue opere (Premio "Amédée-Pichot de la Ville d'Arles" 2001 per la traduzione francese di Dominique Vittoz, *La saison de la chasse*), Camilleri diventa un autore di grande successo. Nel 1994 con *La forma dell'acqua* (eletto Miglior romanzo straniero al "Prix Mystère de la Critique" 1999, trad. francese di Serge Quadruppani, *La forme de l'eau*) compare per la prima volta Montalbano. Dai romanzi incentrati sulla figura del celebre Commissario viene tratta una fortunata serie di film per la televisione, andata in onda su Raidue dal 1999, alla realizzazione della quale Camilleri collabora come sceneggiatore. Sua anche la sceneggiatura e l'adattamento per il teatro del *Birraio di Preston* (finalista al Premio "Viareggio" 1995, Premio "Meldini" 1995, Premio "Vittorini" 1996, "Grand Prix des Îles du Ponant" al Prix du Livre Insulaire di Ouessant 1999, traduzione francese di Serge Quadruppani, *L'Opéra de Vigàta*), che nella versione per la radio lo vede autore e interprete. Sempre per la radio sceneggia e adatta *Un filo di fumo*, partecipandovi anche in veste di lettore. Recita nel ruolo di capo della polizia in *Guerra di spie*, film per la televisione di Corrado Augias, e nel ruolo del nonno archeologo ne *Il gioco della maschera* di Rocco Mortelliti, di cui lo stesso Camilleri scrive il soggetto. Alla fine del 2002, accetta la nomina di direttore artistico del Teatro Comunale Regina Margherita di Racalmuto. Nel 1998 con *La voce del violino* (Sellerio 1997) ottiene il Premio "Flaiano" 1998 ed è finalista al Premio "Bancarella". Nel 1999 con *La mossa del cavallo* (Rizzoli 1999) vince il Premio "Elsa Morante". Nel 2000 *Un mese con Montalbano* (Mondadori 1998) riceve il "Trophées 813" 2000, per la migliore raccolta di racconti (traduzione francese di Serge Quadruppani, *Un mois avec Montalbano*). Con *La gita a Tindari* (Sellerio 2000) vince il Premio Internazionale "Nuove Lettere" e il Premio "Bancarella" 2001 ed è finalista al Premio "Scerbanenco" 2000. Anche nel 2001 con *L'o-*

dore della notte (Sellerio 2001) è finalista al Premio "Scerbanenco", mentre l'anno seguente con *Il re di Girgenti* (Sellerio 2001) vince il Premio "Mondello" e con *Biografia del figlio cambiato*, (Rizzoli 2000) ottiene il Premio Internazionale "Il Molinello 2002" per la Narrativa Edita. *La prima indagine di Montalbano* (Mondadori 2004) viene eletto miglior romanzo straniero tradotto in catalano al Premio "Brigada 21" 2007 (trad. Pau Vidal, *El primer cas d'en Montalbano*). *La luna di carta* (Sellerio 2005) è selezionato al "Prix du Polar Européen" 2008 (trad. francese di Serge Quadruppani, *La lune de papier*). Lo stesso anno vince il Premio internacional de novela negra "RBA" con *La muerte de Amalia Sacerdote*, pubblicato in Spagna e apparso in Italia con il titolo *La rizzagliata*. Nel 2009 con il romanzo *La danza del gabbiano* si aggiudica la XXVI edizione del Premio "Cesare Pavese". Mentre *La vampa d'agosto* (Sellerio 2006) è finalista nel 2010 sia alla quinta edizione del Premio "Campiello Europa" 2010, sia al "CWA Dagger Awards", nella traduzione inglese di Stephen Sartarelli (*August Heat*). E nuovamente con *Le ali della sfinge* (Sellerio, 2006), è finalista del "CWA Dagger Awards" 2011 (*The Wings of the Sphinx*, traduzione inglese di Stephen Sartarelli). Fino a oggi Camilleri ha venduto più di dieci milioni di copie e i suoi libri, ristampati più volte, vendono mediamente intorno alle 60mila copie. La sua ultima opera è *La setta degli angeli*, un romanzo ironico e irriverente che ha l'andamento di un giallo, basato su un avvenimento storico reale.

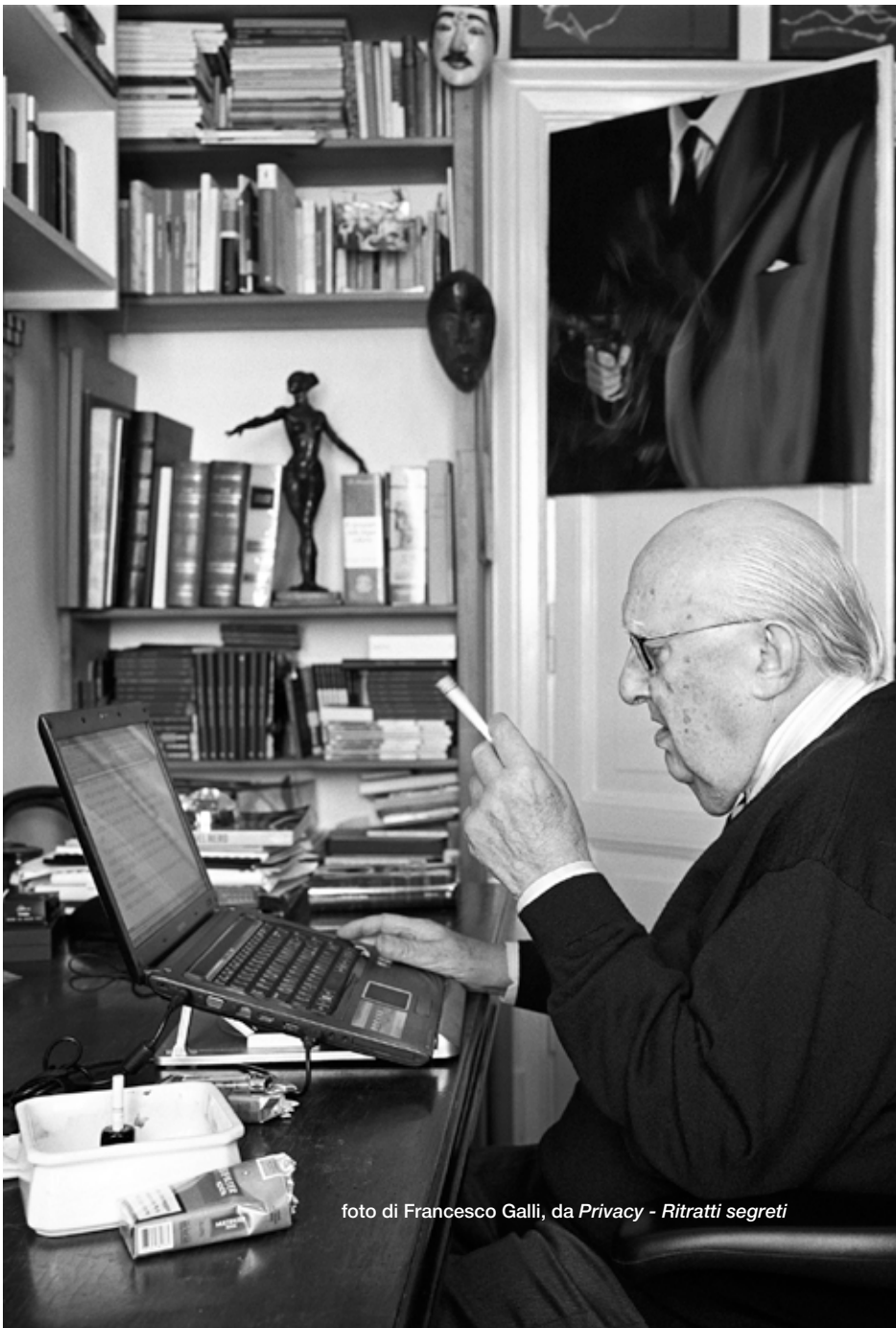


foto di Francesco Galli, da *Privacy - Ritratti segreti*

2011 *La setta degli angeli*, Sellerio, Palermo

2011 *Il gioco degli specchi*, Sellerio, Palermo

2011 *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigàta*, Sellerio, Palermo

2011 *La moneta di Akragas*, Skira, Milano

2010 *La storia de Il Naso di Nikolaj V. Gogol'*, L'Espresso, Milano

2010 *Il sorriso di Angelica*, Sellerio, Palermo

2010 *L'intermittenza*, Mondadori, Milano

2010 *Il palato assoluto*, «Stilos», Catania

2010 *Di testa nostra. Cronache con rabbia 2009-2010*, Raccolta di scritti pubblicati su «l'Unità» nella rubrica *Lo chef consiglia* insieme a Saverio Lodato, Chiarelettere, Milano

2010 *Acqua in bocca*, racconto scritto a quattro mani con Carlo Lucarelli, minimum fax, Roma

2010 *La caccia al tesoro*, Sellerio, Palermo

2010 *Il nipote del Negus*, Sellerio, Palermo

2010 *Lo stivale di Garibaldi*, Rifacimento in romanzo della prefazione a *Cinque mesi di prefettura in Sicilia* di Enrico Falconcini Sellerio, Palermo 2002, «Stilos», Catania

2009 *Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia*, Bompiani, Milano

2009 *La rizzagliata*, pubblicato in Spagna col titolo *La muerte de Amalia Sacerdote* (RBA, 2008), Sellerio, Palermo

2009 *Un inverno italiano. Cronache con rabbia 2008-2009*, Raccolta di scritti pubblicati su «l'Unità» nella rubrica *Lo chef consiglia* insieme a Saverio Lodato, Chiarelettere, Milano

2009 *La danza del gabbiano*, Sellerio, Palermo

2009 *Il cielo rubato. Dossier Renoir*, Skira, Milano

2009 *Il sonaglio* Sellerio, Palermo

2009 *Un sabato, con gli amici*, Mondadori, Milano

2008 *La Vucciria*, Skira, Milano

2008 *L'età del dubbio*, Sellerio, Palermo

2008 *Il casellante*, Sellerio, Palermo

2008 *Il campo del vasaio*, Sellerio, Palermo

2008 *Il tailleur grigio*, Mondadori, Milano

2007 *L'occhio e la memoria. Porto Empedocle 1950*, volume con foto d'epoca di Italo Insolera e testi di Andrea Camilleri, Palombi, Roma

2007 *Maruzza Musumeci*, Sellerio, Palermo

2007 *Voi non sapete*, Mondadori, Milano

2007 *La pista di sabbia*, Sellerio, Palermo

2007 *La novella di Antonello da Palermo*, "Autentici Falsi d'Autore", Guida, Napoli

2007 *Le pecore e il pastore*, Sellerio, Palermo

2007 *Il colore del sole*, Mondadori, Milano

2007 *Pagine scelte di Luigi Pirandello*, antologia commentata dell'opera di Pirandello, Rizzoli, Milano

2006 *Le ali della sfinge*, Sellerio, Palermo

2006 *La vampa d'agosto*, Sellerio, Palermo

2006 *La Pensione Eva*, Mondadori, Milano

2005 *La concessione del telefono*, versione teatrale di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale, Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa, Palermo

2005 *Il diavolo. Tentatore/Innamorato*, volume contenente i racconti: *Il diavolo che tentò se stesso* di Andrea Camilleri e *Il diavolo innamorato* di Jacques Cazotte, Donzelli, Roma

2005 *Il medaglione*, Mondadori, Milano

2005 *La luna di carta*, Sellerio, Palermo

2005 *Privo di titolo*, Sellerio, Palermo

2004 *La pazienza del ragno*, Sellerio, Palermo

2004 *Romanzi storici e civili*, Mondadori, Milano

2004 *La prima indagine di Montalbano*, Mondadori, Milano

2003 *Teatro*, volume contenente i copioni di tre adattamenti teatrali scritti da Andrea Camilleri e Giuseppe Di Pasquale: *Il birraio di Preston*, *Troppu trafficu ppi nenti* e *La cattura*, Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa, Palermo

2003 *La presa di Macallè*, Sellerio, Palermo

2003 *Il giro di boa*, Sellerio, Palermo

2002 *Le inchieste del Commissario Collura*, raccolta degli otto racconti del Commissario di bordo Cecè Collura pubblicati nel 1998 su «La Stampa», a cura di Giovanni Capecchi, Libreria dell'Orso, Pistoia

2002 *L'ombrello di Noè. Memorie e conversazioni sul teatro*, a cura di Roberto Scarpa, Rizzoli, Milano

2002 *Storie di Montalbano*, a cura di Mauro Novelli, Mondadori, Milano

2002 *La paura di Montalbano*, Mondadori, Milano

2001 *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, a cura di Roberto Scarpa, Rizzoli, Milano

2001 *Il re di Girgenti*, Sellerio, Palermo

2001 *L'odore della notte*, Sellerio, Palermo

2001 *Gocce di Sicilia*, Edizioni dell'Altana, Roma

2001 *Racconti quotidiani*, raccolta di scritti pubblicati tra il 1997 e il 1999 su «Il Messaggero», «La Repubblica» (edizione di Palermo) e «La Stampa», a cura di Giovanni Capecchi, Libreria dell'Orso, Pistoia

2000 *Favole del tramonto*, Edizioni dell'Altana, Roma

2000 *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milano

2000 *La scomparsa di Patò*, Mondadori, Milano

2000 *La gita a Tindari*, Sellerio, Palermo

1999 *Gli arancini di Montalbano*, Mondadori, Milano

1999 *La mossa del cavallo*, Rizzoli, Milano

1998 *Un mese con Montalbano*, Mondadori, Milano

1998 *La concessione del telefono*, Sellerio, Palermo

1997 *La voce del violino*, Sellerio, Palermo

1996 *Il ladro di merendine*, Sellerio, Palermo

1996 *Il cane di terracotta*, Sellerio, Palermo

1995 *Il birraio di Preston*, Sellerio, Palermo

1995 *Il gioco della mosca*, Sellerio, Palermo

1994 *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo

1993 *La bolla di componenda*, Sellerio, Palermo

1992 *La stagione della caccia*, Sellerio, Palermo

1984 *La strage dimenticata*, Sellerio, Palermo

1980 *Un filo di fumo*, Garzanti, Milano

1978 *Il corso delle cose*, Lalli, Poggibonsi, riedito Sellerio, Palermo 1998

FILMOGRAFIA

sceneggiatore

1999-2012 *Il commissario Montalbano*, regia Alberto Sironi, (serie tv)

2010 *La scomparsa di Patò*, regia Rocco Mortelliti

2009 *Il gioco*, regia Adriano Giannini, (cm)

1987 *Un siciliano in Sicilia*, regia Pino Passalacqua, (miniserie tv)

1984 *Western di cose nostre*, regia Pino Passalacqua, (film tv)

1965-1966 *Le avventure di Laura Storm*, (serie tv)

scrittore

1999-2012 *Il commissario Montalbano*, regia Alberto Sironi, (serie tv)

2010 *La scomparsa di Patò*, regia Rocco Mortelliti

2006 *Troppi equivoci* regia Andrea Manni, (episodio della serie tv *Crimini*)

1998 *La strategia della maschera*, regia Rocco Mortelliti

1979 *La mano sugli occhi*, regia Pino Passalacqua, (miniserie tv)

regista

1982 *L'indizio (cinque inchieste per un commissario),* (miniserie tv)

1970 *Finale di partita* (film tv)

1970 *Re Cervo* (miniserie tv)

attore

2010 *Acqua in bocca A quattro mani*, regia Matteo Raffaelli (documentatario, dialogo tra Andrea Camilleri e Carlo Lucarelli)

2009 *Prove per una tragedia siciliana*, regia Roman Paska

1998 *La strategia della maschera*, regia Rocco Mortelliti

1988 *Guerre di spie*, regia Duccio Tessari, (miniserie tv)

1982 *L'indizio (cinque inchieste per un commissario),* regia Andrea Camilleri, (miniserie tv)

PETROS MARKARIS (Istanbul, 1937), figlio di un imprenditore armeno, studia economia per diversi anni a Vienna e Stoccarda. Esordisce come sceneggiatore e autore per il teatro. Scrive per tre anni una serie poliziesca di grande successo per la televisione greca, collabora con Theo Angelopoulos a numerose sceneggiature, tra cui quella de *L'eternità e un giorno*, Palma d'Oro a Cannes nel 1998. Di questo film, tiene un diario della lavorazione pubblicato in Grecia nell'ottobre del 2000. È anche autore di prestigiose traduzioni, in particolare di Bertolt Brecht, nonché del *Faust* goethiano. Nel 1995 scrive il suo primo romanzo, *Ultime della notte*, con protagonista Kostas Charìtos, il commissario di polizia che legge solo dizionari e lotta quotidianamente contro i bancomat. È sposato, ma la figlia se ne è andata da casa, e per la moglie la televisione è l'unica consolazione. Odia i giornalisti, soprattutto la bella Ghianna Karaghiorghi, che si fa beffe di lui a ogni conferenza stampa. E vive ad Atene, una metropoli sospesa tra Oriente e Occidente, passato e presente, così simile e così diversa da una grande città italiana. Una metropoli che è teatro di una serie di delitti sanguinosi, dove si incrociano immigrati clandestini ed ex spie dell'Europa dell'Est, trafficanti d'organi e cronisti troppo curiosi.

Di seguito pubblica *Difesa a zona*, nel quale il commissario Charìtos, stanco e preoccupato per l'irresponsabile figlia, si prende una vacanza di qualche giorno. Ma un terremoto e un omicidio sconvolgono il suo riposo: rientrato ad Atene, Charìtos deve subito occuparsi di un nuovo asssassinio. E tra i due delitti affiorano inquietanti legami.

Nel terzo libro, *Si è suicidato il Che*, tre suicidi spettacolari dell'alta società greca, in diretta televisiva, suscitano la curiosità del commissario Charìtos ancora convalescente dopo l'ultima vittoriosa indagine. Scavando nel passato dei suicidi, scopre che i tre uomini appartenevano a un gruppo terroristico avverso ai Colonelli, debellato perciò dai servizi segreti del regime. Dopo aver evitato il carcere, i tre erano riusciti a farsi strada nel mondo politico ed economico a colpi di tangenti e corruzione. Mentre la polizia e i giornalisti brancolano nel buio, il commissario Charìtos tenta di dipanare l'enigma che si cela dietro al concatenarsi dei suicidi pubblici, portando alla luce i segreti nascosti nel passato dei loro autori.

I labirinti di Atene sono otto storie, una serie di episodi oscuri legati all'immigrazione e alle dure condizioni di vita in cui si trovano gli immigrati irregolari. Due extracomunitari lottano, fino a infliggersi delle coltellate, per riuscire a lavorare in un mercato ortofrutticolo. Un greco-russo, che ha fatto fortuna in Grecia con un ristorante, si trova vittima della mafia russa, che incendia il suo locale e fa sparire sua figlia. Due musicisti di strada - un albanese e un bulgaro arrivati in Grecia in cerca di fortuna -, litigano selvaggiamente agli angoli delle strade per conquistarsi l'attenzione dei passanti, fino a diventare elementi di disturbo per la "buona" società greca che, infastidita, gli dà una bella punizione. Su questi e altri casi analoghi indagano il commissario Charìtos e i suoi assistenti, sempre ostacolati dal capo della polizia e da tutti i potenti che vorrebbero proteggere i propri interessi, ma comunque capaci di farsi strada con intelligenza e umanità.

Protagonista de *La lunga estate calda del commissario Charìtos* è un gruppo di nazionalisti greci che si impossessa di un traghetto con trecento passeggeri a bordo, e tra questi anche la figlia del commissario. Sono momenti drammatici per Charìtos, richiamato precipitosamente ad Atene, dove nel frattempo è entrato in azione un efferato serial killer, che scova i suoi bersagli nel mondo della pubblicità. Per porre fine alla catena di omicidi il pazzo esaltato esige la soppressione immediata di tutti gli spot trasmessi in TV e in radio, che giudica immorali e corruttori. È panico tra le emittenti che vedono lo spettro del fallimento ed esigono la tempestiva soluzione del caso. L'unico appiglio per le indagini è l'arma utilizzata: una Luger tedesca del 1941. E forse c'è un legame tra i due avvenimenti, l'atto terroristico e gli omicidi seriali.

Con *La balia*, Charìtos cambia i suoi consueti itinerari. In questa sua nuova avventura, il commissario approda a Istanbul per una vacanza. Ma il riposo di Charìtos viene bruscamente interrotto dall'incontro con un greco, uno dei pochi rimasti nell'antica Costantinopoli, che invoca il suo aiuto. Maria, un'anziana conoscente dell'uomo, la sua balia, è scomparsa, e lui non sa come districarsi nella ricerca. Così il commissario, solo apparentemente stordito dai babelici scenari turchi, saprà ricostruire con arguzia, talento investigativo e grande ironia una fitta e complessa rete di vendette personali, soprusi, ingiustizie che faranno luce sulla misteriosa scomparsa della balia.

Nel 2008 è la volta di un romanzo introspettivo, *Io e Kostas Charìtos*: «Non sarei mai arrivato al romanzo - scrive Markaris - se non mi si fosse presentato dinnanzi il commissario Kostas Charìtos. Quale che sia il mio successo come romanziere, lo devo innanzi tutto a lui. Ci sono personaggi che ti balzano davanti all'improvviso quando non ne avevi neanche mai sospettato l'esistenza. Mi è sbucato davanti nell'autunno del 1993. Era il terzo anno della serie televisiva *Anatomia di un delitto*, di cui, svogliatamente, scrivevo la sceneggiatura, braccato dalle scadenze. All'improvviso, si è materializzata nel mio studio una famiglia formata da tre persone: padre, madre e figlio. Una tipica

famiglia greca, di quelle che si possono incontrare in qualunque quartiere piccolo borghese di Atene. Il mio primo pensiero è stato quello di mandarli tutti al diavolo e buonanotte. Ecco come è andato il mio primo contatto con Charìtos. Entravo nello studio e lo trovavo lì, pronto a martellarmi il cervello. In capo a un mese la sua presenza si era trasformata in una tortura quotidiana. Non riuscivo a concentrarmi, e ogni sforzo per farlo sloggiare - con le buone o con le cattive - falliva miseramente. Una mattina, ebbi un'illuminazione: per tormentarmi così, questo tale non poteva che essere un dentista o uno sbirro. Fu la prima volta che pensai che Charìtos potesse essere un poliziotto».

Il nuovo romanzo è *Prestiti scaduti*. Sono passati pochi mesi dal matrimonio dell'amata figlia, quando Charìtos si trova di fronte a uno strano caso, un omicidio inusuale. L'ex direttore di una grossa banca viene trovato morto nel suo giardino: decapitato in modo netto, probabilmente con una spada. Qualche giorno dopo un altro direttore di banca, stavolta un inglese, va incontro alla stessa sorte: decapitato con un colpo netto. Il fatto che la seconda vittima sia straniera mette tutti in agitazione: viene chiamata Scotland Yard per aiutare il Nucleo Antiterrorismo: ma il terrorismo non c'entra nulla. Contemporaneamente compaiono sui muri di Atene, e a pagamento su un paio di giornali, annunci che incitano i cittadini a non preoccuparsi e a non pagare se si trovano alle strette per debiti con le banche. Non può succedergli nulla. Ovviamente, questo incitamento alla "disubbidienza finanziaria" crea grandissimo scompiglio e, a complicare le cose, seguono altri due omicidi con lo stesso metodo, la decapitazione.

Del commissario Charìtos il critico Antonio D'Orrico scrive: «Cinico, ma umano, maschilista, ma romantico, sconfitto, ma caparbio, Kostas Charìtos è l'ultimo figlio di Maigret. [...] Con il poliziotto di Simenon, Kostas ha in comune una visione borghese del mondo con la difficoltà di adeguarsi al nuovo che avanza» (Pietro Cheli). «Piove spesso nelle lunghe giornate del commissario Charitos, la sua Atene è senza retorica e senza passato di gloria... È un'Atene da tassista, fatta di incroci, di semafori, di ingorghi, una toponomastica ripetuta come una litania. Ci piace proprio questo commissario tutto d'un pezzo ma che è in realtà un puzzle di pezzettini: piccole manie, come quella di leggere il dizionario; ricordi della sua vita che passano come un lampo, congetture, che sono un ferro del mestiere ma anche un modo per tentare una filosofia della vita».

2010 *Lexiprothesma daneia*, Gabrielides, Atene; in it.: *Prestiti scaduti*, Bompiani, Milano 2011, trad. Andrea Di Gregorio

2008 *Io e Kostas Charìtos*, Bompiani, Milano 2010, trad. Andrea Di Gregorio

2008 *Palia, poly palia*, Gabrielides, Atene; in it.: *La balia*, Bompiani, Milano 2009, trad. Andrea Di Gregorio

2006 *Vasikos motochos*, Gabrielides, Atene; in it.: *La lunga estate calda del commissario Charìtos*, Bompiani, Milano 2007, trad. Andrea Di Gregorio

2004 *Athena proteuousa ton Valkanion*, Gabrielides, Atene; in it.: *I labirinti di Atene*, Bompiani, Milano 2008, trad. Andrea Di Gregorio

2003 *O Tse aytoktonesse*, Gabrielides, Atene; in it.: *Si è suicidato il Che*, Bompiani, Milano 2004, trad. Andrea Di Gregorio

1999 *E istoria tou Ale Retzo*, Gabrielides, Atene

1998 *Amyna zones*, Gabrielides, Atene; in it: *Difesa a zona*, Bompiani, Milano 2001, trad. Andrea Di Gregorio

1998 *To emerologio mias aioniotetas*, Gabrielides, Atene

1995 *Nychterino deltio*, Gabrielides, Atene; in it.: *Ultime della notte*, Bompiani, Milano 2000, trad. Grazia Loria

sceneggiatore

2008 *I skoni tou hronou*
La polvere del tempo,
regia Theodoros Angelopoulos

2004 *To livadi pou dakryzei*
La sorgente del fiume,
regia Theodoros Angelopoulos

2003 *Min pernas, anavei kokkino*, regia Isavella Mavraki

2003 *Bulutlari beklerken*,
regia Yesim Ustaoglu

1998 *Nykterino deltio* (serie tv)

1998 *Mia aioniotita kai mia mera*
L'eternità e un giorno,
regia Theodoros Angelopoulos

1996 *Dipli alitheia* (serie tv)

1992-1995 *Anatomia enos eglimatos* (serie tv)

1995 *To vlemma tou Odyssea*
Lo sguardo di Ulisse,
regia Theodoros Angelopoulos

1991 *To meteoro vima tou pelargou*
Il passo sospeso della cigogna,
regia Theodoros Angelopoulos

1990 *Erastes sti mihani tou hronou*,
regia Dimitris Panayiotatos

1989 *Ellinikes istories mystiriou kai fantasias* (serie tv)

1982 *To aima ton agalmaton*,
regia Adonis Lykouresis

1980 *Argo* (serie tv)

1980 *O Megalexandros*
Alessandro il grande,
regia Theodoros Angelopoulos

1972 *Meres tou '36*
I giorni del '36
regia Theodoros Angelopoulos

omaggio a Stephen Frears

La passione per i generi
Esordi noir su grande schermo

di **Gianni Volpi**

Saggio tratto da *Stephen Frears*, AAVV, a cura di Stefano Boni e Massimo Quaglia, Edizioni Cineforum 2005, pp. 15-19

Il *genere* è il cinema, è il mito, è Hollywood; l'Europa è la socialità, è la cultura, la letteratura. Più o meno così, Stephen Frears riassumeva la sua opera in una "lezione di cinema" a Cannes 2004. Come due fasi succedentesi l'una all'altra, come due poli diversi di attrazione. Sembra la storia di uno dei tanti inglesi, Reisz o Schlesinger, i fratelli Scott o Boorman, Peter Yates o Alan Parker, autori o professionisti comunque qualificati che, generazione dopo generazione, si sono mossi tra una sponda e l'altra dell'Atlantico. (Il viaggio "al contrario", dagli States all'Europa, appartiene a pochi grandi, Welles, Losey, Kubrick, e ha un forte valore direzionale: è senza ritorno). L'egemonia dell'industria nordamericana, che da sempre fa da irresistibile calamita per chi fa cinema in U.K., ha così funzionato anche per Frears. Ma lui, forse, alludeva anche a una dialettica più segreta che ha operato sin dall'inizio *all'interno* delle sue opere, fondate sulla presenza, comunque *produttiva*, del *genere*. «Per lungo tempo ho ritenuto che il nocciolo della questione fosse il problema dei generi, che il cinema si dovesse fare con uomini armati di pistole», ha confessato ai suoi intervistatori Jonathan Hacker e David Price. *Gumshoe* (1971) e *The Hit* (1984), le sue due prime esperienze di cinema in mezzo a un mare di tv-movie, sono dei piccoli film di *genere*, un *noir* il primo, un gangster-film il secondo, entrambi del tutto giocati sulla figura dei protagonisti, in un caso un Albert Finney che impersona con istrionismo ben temperato un detective dilettante che ha il culto del *private* e di Humphrey Bogart, nell'altro Terence Stamp come gangster che compie il suo viaggio verso la morte, sequestrato dai complici che ha tradito. Dietro ad entrambi c'è una vera *passione* per un *genere*, una passione *inutile* che ne fonda il fascino in minore ma reale.

Si è mai notato che *Gumshoe* è prodotto da una improbabile "Memorial Enterprise", nome che, più che la società di produzione, sembra denunciare subito il carattere del film? E arriva subito, prima dei titoli di testa, un prologo a definire senza indugi clima e protagonista del film. Un cartello "Liverpool" a indicare il solo ambiente, tranne una breve parentesi londinese, una *scenografia* urbana che tenta invano di farsi così miticamente quotidiana come quelle di New York o Los Angeles. Una voce fuori campo un po' da *Città nuda* (la giornata che inizia per la gente comune...) e assai più da Hammett/Chandler. Un ufficio da detective che è invece quello di uno psichiatra (non freudiano, precisa) che ascolta il suo cliente con le gambe allungate sulla scrivania come un *private*. E poi lui, Eddie, cioè Albert Finney dieci anni dopo *Sabato sera, domenica mattina.* Il Free Cinema è morto e sepolto, ma Stephen Frears, che nel '71 ha trent'anni, si è formato alla scuola dei più importanti registi di quel movimento, protetto da Lindsay Anderson al "Royal Court Theatre" e poi *allievo* prediletto di Karel Reisz. Il suo Eddie, presentatore e barzellettiere in un club proletario, ha però altri sogni. È il giorno del suo compleanno e ha tre obiettivi nella vita: scrivere «Il falcone maltese», cantare «Blue Suede Shoes», una *cover* del grande chitarrista Carl Perkins ma portata al successo da Elvis Presley, e giocare a Las Vegas. Cose, specie le prime due, che altri hanno già *fatto*. Come il film che Finney vuole interpretare e Frears fare, e della cui *impossibilità* l'uno e l'altro sono tanto coscienti da farne la propria base creativa, ma dentro un'arte di truccare le piste in forma di sintesi di tante *visioni* di film *noir*.

Sia chiaro, però, *Gumshoe* non è un pastiche, non è una parodia del *noir*, ne è il controcanto. Serio, divertito, degradato. Ne ha i modi e i tempi. Non è il *suspense* che più interessa a Frears in questa storia di trafficanti d'armi con il Sudafrica dell'apartheid, una vicenda di vago sapore greeniano («Una pistola in vendita» e persino «Il fattore umano», di là da venire) ma spostata soprattutto sul tema dei fratelli nemici. Gioca, invece, sul calco, sull'allusione, sulla citazione, sul humour ruvido ad imitazione dell'originale. Sulla *nostalgia* come *distanza*. Tutto è già accaduto. Al cinema. Joey, l'aiuto di Eddie nell'azione finale, non ha combattuto contro Rommel, l'ha visto fare in un film con James Mason (*Rommel la volpe del deserto* di Hathaway, 1951). In un'*affabulazione* da *hard-boiled*, oggetti situazioni dialoghi («Non si sente niente... cosa? Hotel Plaza, stanza 322, alle 7,30», e via a seguire all'infinito), e la *femme fatale* che si sente "minacciata", e il bourbon con ghiaccio, e la pistola trovata in una busta, e pestaggi al buio al rientro a casa, e clienti sosia di Sidney Greenstreet..., presto arriva la nota volutamente dissonante (i classici «20 dollari più le spese», Eddie non li può più esigere perché il grassone gli ricorda che lì si contratta a sterline...), arriva l'*interferenza* incongrua, ad esempio di un secondo *private* «indecifrabile e ostinato quanto il Droopy di Tex Avery». Una falsa pista, una seconda storia che non porta a nulla, da nessuna parte. Frears e il suo sceneggiatore Neville Smith, più che interessarsi ad operazioni di metacinema e di riflessione sui linguaggi, appaiono lucidamente vogliosi di fare cinema con il cinema, di lavorare

sul corpo mitico che il *noir* rappresenta, di nutrirsene e ri*crearlo* con passione, e coscienza di una *reale* distanza.

Ogni aura si dissolve, e si ricrea altrove. Gli ambienti sono quelli urbani classici ma, appunto, degradati, una Liverpool minore e il suo *milieu*, il bingo-night e le sue orchestre scalcagnate, i docks di tutti i traffici, il metrò dei sequestri e degli inseguimenti tra la folla e pure, con tocco Free Cinema, il proletario ufficio di collocamento di cui Eddie conosce tutti i segreti e le vie di fuga. Come in un *noir* ri-fatto e calato in un piccolo mondo che gli autori *conoscono* bene e cesellano con un gusto delizioso e spiritoso di osservazione. In un accumulo di materiali tra *genere* ed esistenza. I colori sono scarni, essenziali, poveri, i fondi neutri, da prima televisione, *piatti*, fregandosene della profondità di campo, gli stacchi bruschi. E il humour è sferzante (il «Fratello Grimm», «Hitler vive e l'hai sposato» sono quasi da Groucho). Tutto nel film è questione di gusto della *messa in scena* e gusto dell'*interpretazione*. Finney gioca *sul* personaggio e ancor più *con* il personaggio, come Frears gioca sul *genere* che diventa non più di un *clima*, non risponde più a un sistema di attese. I riferimenti si disperdono, si decentrano, *mutano*. Eddie che aveva cominciato con il Bogart di *Il falcone maltese* (e «Sam Spade Ginley è il nome di Scarpe di Gomma, non tratta divorzi», recitava il suo annuncio sul giornale) finisce dalle parti di Philip Marlowe e di un altro Bogart, quello di *Il grande sonno*. E in questa chiave a Frears riesce forse la sola grande scena, quella della libreria londinese, specializzata in testi di magia e in smercio di droga, luogo a più facce e commessi, ingressi sulla strada e uscite sul retro, sopra e sotto, giorno e notte, agguati e fughe, uomini in luce e figure in ombra. Del resto Chandler non è sempre stato considerato, per stile e valori di scrittura, il più inglese degli scrittori americani? E non si fa stile lo stesso finale (quello *vero*, prima di un epilogo ovviamente in chiave di paradosso e *understatement*), quel finale *povero*, partitura per volti e chiacchiere in auto, anzi in studio?

Gumshoe, però, ha molti padri, molte matrici. I *privates* americani erano dei duri che erano nello stesso tempo dei "cavalieri senza Graal" e come loro Eddie porta in sé un oscuro senso di solitudine. Una solitudine che un po' è di Chandler e un po' rimanda ancora a quella visione accattivante, *calda*, di una normalità differente che era del cinema inglese degli anni Sessanta. Una normalità diversa ma non troppo diversa il cui habitat, forse, può essere soltanto quello dell'*immaginario*. Se il tema del film è il *noir* classico, il *noir* che produce un *clima* mitico, il suo contenuto è appunto l'immaginario. Eddie è prima di tutto un *sognatore*. Un sognatore a tutto campo. E cosciente, e su questo insistono Frears e Finney. A suo modo appartiene alla stirpe di *Billy il bugiardo* (1963, John Schlesinger) e di *Morgan matto da legare* (1966, Karel Reisz), ne è un tardo, *leggero* epigono, il frutto tardivo di una figura che era stata fondamentale nell'ultima fase del Free Cinema. Come Billy il bugiardo è un utopista represso che si crea un proprio mondo che è rifugio e sogno di potere. Vive delle sue impotenti ma creative fantasie d'evasione. Come Morgan, l'ultimo degli "arrabbiati" cui non resta che una buffonesca e impotente irregolarità, è un folle, e *folle* è definito Eddie dal suo psichiatra, di una "follia" tranquilla, istrionica che lascia un fondo amaro senza tragedia. Certo Eddie sfiora appena quel modo instabile, senza alternative, di essere giovani che era di Billy, né di Morgan ha lo spirito di rivolta, la passione sociale come nevrosi e sarcasmo. E il film di Frears ha l'astuzia di non impantanarsi in riferimenti che vadano troppo oltre se stesso. Eppure agisce sullo stesso terreno. Stesso gusto di portare il proprio mondo di sogno nella vita. Stessi scatti verso l'immaginario come solo luogo *naturale* e *libero* di esistenza e di cinema.
Ciò che è più strano è che si finisce per trovare persino tracce concrete di questo rapporto. Che coinvolgono sia il regista che l'interprete. Chi, se non Frears, è stato l'aiuto di Reisz per *Morgan*? Chi, se non Albert Finney, è stato, a teatro, il Billy della graziosa commedia di Keith Waterhouse e Willis Hall da cui Schlesinger ha tratto il suo film e che è una sorta di versione *realistica*, provinciale, proletaria, del vecchio *Sogni proibiti*? Come tante tracce, residui di esperienze che vengono, più o meno consciamente, a comporre l'Eddie di *Gumshoe*, e gli permettono di non rinchiudersi in una identificazione feticistica con i propri modelli di culto.

Frears, 2004: «Di recente mi è capitato di vedere l'ultima parte di *The Hit* in televisione e ho reagito con una sorta di disappunto per non aver fatto più film come quello, per stile e atteggiamento». Tra i suoi due primi film ci sono tredici anni e ben 27 tv-movie o brevi serie con i nuovi protagonisti della scena e della tv inglese che con il tempo si sono rivelati di gran talento come Tom Stoppard o lo stesso Alan Bennett, o di gran mestiere come Adrian Mitchell, o Peter Prince. O Stephen Poliakoff o David Hare cui si devono i testi, rispettivamente, di *Bloody Kids* (1979) che all'epoca trova un estimatore in Davide Ferrario perché sa narrare «le peripezie di una coppia di

ragazzi terribili nei sobborghi londinesi» con quell'«impertinente evidenza che sta nelle cose come sono», e *Saigon: Year of the Cat* (1983), in cui una messa in forma che commistiona vari registri di fiction più o meno *documentaria* non riscatta le banalità, seppure polemiche, di una *love story* tra un'impiegata di banca inglese e un agente della CIA negli ultimi giorni della guerra del Vietnam. Due film usciti nelle sale dopo la "prima" in TV ché a lungo ha avuto corso in Gran Bretagna la giusta intuizione dell'esistenza di un unico, seppur differenziato, sistema dei media. È una visione di un rapporto integrato e non conflittuale tra cinema e televisione che è stata vitale per *questa* produzione di qualità (ma non per autori come Peter Watkins, la cui critica radicale della comunicazione resta irrecuperabile e gli costa presto l'allontanamento dalla BBC). Frears, oltre ogni adesione ai *mondi* di scrittori così vari che nulla hanno in comune se non una certa *originalità*, alla tv elabora una sua idea di *stile* e di *autorialità* come capacità di lavorare e rendere *suoi* materiali che altri gli hanno fornito.

The Hit è più *bello* di *Gumshoe*, ma può apparire meno simpatico perché non ne ha più quella dimensione così spiccata di film *giovanile*, con un senso *caldo* della vita e un senso passionale del *genere*. C'è un di più di maturità e scaltrezza, e ci sono più cose (e star) davanti alla macchina da presa, com'è di una produzione di Jeremy Thomas, lo stesso di *Furyo* e *L'ultimo imperatore*. La fotografia di Mike Molloy si affida a immagini *preziose* (e Frears sostiene che il suo stile è stato agli inizi assai condizionato dai direttori della fotografia), non ha più la povertà *nostalgica* di quella di Chris Menges in *Gumshoe*. Le movenze ora sono morbide, i carrelli complessi ai limiti del virtuosismo, gli attacchi fluidi e quasi sempre di movimento in movimento, il gusto dell'inquadratura raffinato. Con un gran dispendio di campi lunghissimi e panoramici su una Spagna (ancora franchista) stupendamente esotica e *antica*, di presenza della morte (e, beffardo prologo giudiziario a parte, il film è racchiuso tra due funerali ed è intessuto di discorsi sulla morte) e di paesaggi assolati e deserti, di mulini a vento e castelli, di sfondi televisivi di corride e di suoni di nacchere alternate a Eric Clapton, e villaggi dalle case basse, e mesas, e rocche, e boschi, e discariche, e terrains vagues, e cascate, e cippi, e memorie di gesta antiche, di Saraceni, di Orlando e Oliviero, cavalieri di una volta, «grandi guerrieri che combatterono assieme e assieme morirono», come spiega lo stoico protagonista, Terence Stamp, il gangster che ha tradito e che ora, dieci anni dopo, viene rapito dai suoi ex complici e portato oltre confine per essere giustiziato. In questo *eccentrico*, *The Hit* è un *noir* "on the road", un film di viaggio che ha in sé un proprio fascino di scoperta di un «paese che non finisce mai». Dunque un film di *incidenti* e *deviazioni* (l'auto *bruciata* perché identificata, la corsa verso Madrid e non più il confine e Parigi, l'appartamento-rifugio abusivamente occupato dal latitante australiano, ecc.), ma ancor più un film di *erranza* come condizione. Azioni crudeli e soste "di riflessione" così simili alle veglie attorno al fuoco nei western. E una sorta di doppio percorso, inseguiti e inseguitori in parallelo, il gruppo in fuga e la sua ombra, la polizia, che ripercorre in ritardo gli stessi itinerari, gli stessi luoghi. Tracce derisorie. Tante stazioni di un avvicinamento alla morte.

Essenzialmente, però, il film si calibra sullo *scambio* in forma di scontro tra il traditore Terence Stamp e il killer John Hurt, sul ritmo dei loro colloqui di vita e morte. Una morte che è «solo una tappa del viaggio» e, sul filo di una visione buddista che pare sia stata introdotta dallo stesso Stamp, non viene a interrompere un processo naturale, non si fa vera separazione fra il prima e il dopo. Stamp-Willie Parker è ucciso prima del tempo, prima della *fine*, e di fronte a questa resa dei conti inattesa crolla, si umilia. Inadeguato alla situazione, introduce l'incrinatura in un film gangsteristico-filosofico, ma la sua *morale* passa al rivale Hurt/mister Braddock che muore come «in un respiro profondo», in uno di quei pacchiani *beauty free* di frontiera, vittima (di un gesto di pietà) che è stata carnefice. I ruoli si sono invertiti, e un insegnamento – la morte cosciente come l'atto filosofico per eccellenza – si è inverato. Una sorta di percorso iniziatico si è chiuso, e ad un tempo ha fine quel gioco di virtuosismo competitivo che innerva l'intero film. In questa favola elegante e paurosa di lupi solitari, ciascuno – personaggi e interpreti – ha le sue armi. Stamp/Willie usa perfidamente la cultura, quei libri che legge in attesa di deporre in tribunale e che si fa spedire nel suo *buen retiro*, insidiosi come la violenza a fior di pelle, scarna, fredda di Hurt. E Frears gioca l'uno e l'altro contro le rispettive *immagini*. Stamp, il divo, non è più l'assassino, come esigeva la produzione; al suo aspetto da *eroe* dinamico Frears preferisce il lato in ombra, da tipo "passivo, analitico", quale pare che l'attore fosse nella vita. Hurt, il "caratterista", assurge a co-protagonista, astuto, infido, terribile, parco di parole e di sentimenti («Implacabile e tuttavia meno orribile della Thatcher», aggiungerà Frears). Ed è dell'uno e dell'altro una capacità rara di rendere vivo e ambiguo il non-detto, i silenzi. A momenti le loro immagini si fanno *assolute*, dicono i loro *discorsi* su sfondi che si fanno indistinti, acquosi di vapori e spruzzi di una cascata, sfarfallanti di controluci tra il fitto fogliame di un bosco. Sfiorano quel grado di ossessione (o disperazione) che in un *noir* è una delle caratteristiche più attraenti dei veri personaggi. Tutto questo fa aggio sui moventi qua e là improbabili che segnano le svolte della vicenda. Da favola colta, *The Hit* stratifica apporti e significati sino a farsi parabola intelligentemente bizzarra e filosofica. Tutto il resto è contorno. Comparse sono Tim Roth come scagnozzo *punk* e nevrotico o Fernando Rey, poliziotto che

mima le ricostruzioni dei crimini senza che la sua voce arrivi mai a noi, o Bill Hunter, vecchio relitto in disarmo che vive uno splendido e infine mortale autunno accanto a un'adolescente Laura Del Sol, la sola che, canna di pistola alla nuca, pure animalescamente lotta. La logica vorrebbe che il sicario la eliminasse, come ha eliminato l'australiano che parla troppo o il benzinaio che troppo ha visto. Ma Hurt/Braddock la risparmia e si perde, perché è il suo giorno fortunato, perché non è ancora "pronta" per morire. Lei striscia ma anche graffia e morde a sangue in atto di sfida e disvelamento dei veri rapporti, ed è attorno a lei che si scatena quella vena non troppo sotterranea di crudeltà e perversione che è del *genere* ed è dei *noir* di Frears. *The Hit*, alla fine, resta un bel saggio di un cinema generatore di immagini di perfetta scansione e ri-produzione e disseminato di segni visibili di ironia e perversione intellettuale, ma come ribaltato dentro se stesso: che forse non sa ancora penetrare sino in fondo il segreto del *genere*.

Già *My Beautiful Laundrette*, l'anno dopo, mostrerà un processo "a contrario" in cui il *genere* nasce *dall'interno* del racconto, ne detta i ritmi e la necessità. I «tempi sono quelli dell'ironia», cioè della commedia – nella sua inedita variante etnica – che in quanto tale può includere in sé qualsiasi crudeltà e squallore, dirà l'autore di quel bel "testo", Hanif Kureishi. Il *genere*, non più prigione e passione impossibile, fa corpo con uno sguardo sul reale trasgressivo su più piani (razziale, sessuale, classista), con la descrizione arguta, libera, *cattiva*, spregiudicata dei nuovi rapporti tra i sudditi dell'impero. E, all'opposto, con il suo *noir* americano *Rischiose abitudini*, lavorando su "ipotesi fredde", di gioco ma di gioco tragico sulla scia di un cinema *moderno* che sapientemente decodifica e ricodifica, Frears approda a un impressionante ritratto morale di una *condizione*. Ma queste sono altre *storie*.

«Alla fine sono rimasto senza lavoro e ho incontrato Neville Smith, che aveva scritto la sceneggiatura di *Gumshoe*. Gli ho subito comprato i diritti, prima ancora di proporre ad Albert Finney la parte del protagonista. Neville Smith aveva già scritto due romanzi e lavorato alle sceneggiature di alcuni film televisivi di Ken Loach. In *Gumshoe* io e Neville rappresentiamo persone che conosciamo ma c'è anche l'immaginario di due uomini che si sono nutriti di cinema americano. Si tratta di un film molto britannico su un personaggio che tenta di vivere una vita normale a Liverpool. La sceneggiatura è molto semplice e istintiva anche se la storia, alla fine, è assai complessa, ma non era l'intrigo che ci interessava. Neville conosceva molto bene Liverpool perché ci aveva vissuto e ha tentato di rappresentarla in modo dettagliato nella sceneggiatura, soprattutto la parte della città dove aveva abitato anche John Lennon. Di norma lascio piena libertà agli sceneggiatori, loro scrivono e io dirigo. Ovviamente discutiamo sulla struttura e i dettagli. Ammiro molto la capacità degli scrittori di inventare una storia. *Gumshoe* ebbe una buona accoglienza da parte della critica ma non fu un gran successo commerciale. Sul set mi ero sentito molto ignorante, anche perché ero circondato da tecnici di una certa età, molto tradizionali nel loro modo di lavorare ma di grande esperienza. Avevo ancora molto da imparare. Così sono tornato alla televisione, anche perché i soggetti per il cinema che mi furono proposti mi erano parsi banali o noiosi».
[*Stephen Frears*, AAVV, Edizioni Cineforum 2005, pp. 55-56]

«La televisione americana mi ha poi proposto il progetto di *Fail Safe*, remake di un famoso film di Sidney Lumet degli anni Sessanta. Si è trattata di una vera e propria sfida perché ho girato in diretta con diciotto telecamere, ma me l'ha chiesto George Clooney e io non sono uno che evita gli ostacoli e le difficoltà. È stata un'impresa folle girare tutto dal vivo e forse qualche rischio avrei potuto evitarlo, ma gli americani sono troppo onesti e sinceri: non riescono proprio a capire davvero la corruzione degli europei».
[*id.* p. 64]

Vedo Nero
un’apocalisse ci salverà?

Dal cinema alla letteratura passando per le Alpi

di **Marina Fabbri**

Con l'avvicinarsi della "fatidica" data del 2012 il termine "apocalisse" compare in modo sempre più frequente su copertine di romanzi, saggi, reportage, nei titoli di film, da quelli commerciali come *2012* di Roland Emmerich a quelli d'autore come *Melancholia* di Lars von Trier o *Last Day on Earth* di Abel Ferrara. Per non parlare dei titoli della stampa di ogni sorta. Al FestivalFilosofia di Modena del 2010, l'epistemologo francese Jean-Pierre Dupuy affermava che «oggi essere razionali significa guardare in faccia la catastrofe, cioè essere catastrofisti» e proponeva la necessità di un catastrofismo illuminato.

Alla luce di tutti gli eventi "catastrofici" che si sono susseguiti in questo ultimo decennio, dal crollo delle Twin Towers agli tsunami, alla crisi nucleare in Giappone, al massacro norvegese di Utoya, al crollo delle borse, alla diffusione della corruzione nelle istituzioni a livello mondiale, alla stessa crisi morale di tutta la nostra civiltà occidentale, sta prendendo sempre più forma l'idea che giunti al punto di non ritorno - l'apocalisse appunto - si possa finalmente spalancare gli occhi e mobilitarsi per reagire e riprendere in mano il nostro futuro.

La rappresentazione del Male, del lato oscuro dell'individuo e la fotografia del disagio sociale sono da sempre caratteristica precipua del Noir come genere e come tradizione sia cinematografica che letteraria. Ma sempre di più oggi non è necessario fare riferimento agli stretti canoni del giallo e del thriller per raccontare la paura e il disagio, i confini di questo racconto sono ormai ben più ampi e abbracciano anche la riflessione sulla profonda trasformazione del mondo che ci circonda. Allora, è parso utile verificare sul piano dell'immaginario, sia quello cinematografico che quello letterario, oltre che sul piano dell'analisi socio-politico-economica, come questa nuova sensibilità di fronte alla "nuova apocalisse" in atto venga registrata e in quali forme, raccogliendo una serie di artisti ed esperti a Courmayeur per discutere su questo tema.

Siamo innanzitutto partiti da noi stessi, cioè dal noir come genere letterario, rendendo un omaggio doveroso al centenario della nascita del nostro nume tutelare, lo scrittore ucraino-milanese Giorgio Scerbanenco, che nel 1963 pubblicò un singolare romanzo fantascientifico, *Il cavallo venduto*, ambientato in una spettrale Milano post apocalisse, su cui trovate un approfondimento di Giuseppe Lippi nelle pagine di questo catalogo. Ma Scerbanenco ci aiuta anche a ricordare gli anni Sessanta, che furono il crogiolo della prima grande paura apocalittica della nostra civiltà post-moderna, con le sue più o meno fondate paranoie sul conflitto nucleare imminente, generate dal trauma di Hiroshima e nutrite dal clima della Guerra Fredda. Quel clima è appunto l'inevitabile cornice del singolare fatto di cronaca avvenuto a Courmayeur nel luglio del 1960, l'attesa della fine del mondo sul Monte Bianco da parte di una setta di famiglie milanesi e torinesi guidate da un improbabile "profeta", Fratello Emman, al secolo il pediatra Elia Bianca, un incredibile avvenimento che ebbe risonanza in tutto il mondo e di cui esistono testimonianze d'eccezione come quella di Dino Buzzati che ne scrisse sul «Corriere della Sera», o quella di Gian Antonio Stella che ne ha dato conto nel suo primo romanzo, *Il maestro magro* (2005), trasformando l'episodio in un'impietosa ed efficace fotografia della povera provincia italiana. Nelle pagine di questo catalogo abbiamo ripubblicato quel capitolo per intero.

Come raccontano diffusamente Luisa Aureli Bergomi ed Eligio Milano del Centro di Studi e Promozione Culturale Alessandro Milano della Scuola di Dolonne a Courmayeur, in una pubblicazione realizzata in occasione del Festival e dedicata interamente alla vicenda dell'Apocalisse del Monte Bianco, la setta di Emman trovò rifugio nel Pavillon del Mont Frety per rispettare le indicazioni del profeta Isaia che, nel IV libro, parla di un «padiglione magico che servirà per proteggere dal caldo e dalle tempeste». Secondo la visione del pediatra-profeta, il 14 luglio 1960, in seguito a una devastante esplosione nucleare avrebbe avuto luogo un nuovo diluvio universale e le cime regine del Massiccio del Bianco avrebbero formato una diga, argine dell'immenso lago dalle cui acque sarebbero emerse solo le terre più alte. Prima fra tutte, appunto, la zona del Pavillon. «E così - ricordano Bergomi e Milano - a partire pare dall'estate del '56, Fratello Emman affittò il rifugio omonimo a quota 2.173 metri, a metà percorso della Funivia dei Ghiacciai, tra

la stazione di partenza nel villaggio di La Palud e lo storico Torino, base delle imprese di tanti grandi dell'alpinismo. Ne fece la sede ufficiale per i fedeli del nuovo verbo e qui trascorse alcune estati di... "villeggiatura preparatoria" con una prima avanguardia di eletti». Bergomi e Milano scrivono che «una veloce ricognizione fra gli over cinquanta del paese permette di ricostruire ricordi e aneddoti simpatici e curiosi, che restituiscono l'atmosfera di una Courmayeur tutt'altro che preoccupata, anzi piuttosto divertita dalle profezie di "quelli del Pavillon", considerati in generale: "Brava gente un po' strana"».
Il racconto dei testimoni di Courmayeur, raccolto dagli autori, si tinge inevitabilmente di commedia, pur sempre nera: «Il falegname, titolare anche dell'agenzia di pompe funebri locale, quando, dopo aver dato l'incarico di sigillare le porte e le finestre del rifugio Pavillon in vista del diluvio, gli fu chiesto di provvedere anche alla realizzazione di alcune barche, così rispose: "Non ne sono capace, ma se volete posso fornirvi delle bare che comunque galleggino!". O ancora una signora (allora ragazza), che lavorava al bar delle Funivie, utilizzate quotidianamente dagli adepti della setta per scendere in paese e per trasportare in quota le provviste da accumulare per il *day after*, ricorda quando un fratello della "Comunità" regalò a diversi operai della società una cravatta nera, "perché voi che lavorate qui sarete sicuramente tra i salvati - aveva spiegato - ma dovete imparare a vestirvi adeguatamente per il nuovo mondo"».

«Era una Courmayeur sicuramente poco coinvolta dalla fine del mondo - continuano gli autori - più concentrata su una delle stagioni turistiche dell'epoca d'oro della località, che pochi giorni dopo la data fatidica, dal 19 luglio, avrebbe ospitato ancora una volta all'Hotel Royal il presidente Gronchi e la sua famiglia per le loro vacanze estive. Era un paese che proprio in quegli anni viveva e raccoglieva la sfida del costruendo Tunnel del Monte Bianco, che sarebbe stato inaugurato solo cinque anni dopo dai presidenti italiano, Giuseppe Saragat, e francese, Charles De Gaulle».
Al di là del sapore folkloristico che caratterizza la vicenda dell'apocalisse alpina (come la chiama efficacemente Stella), oggi le figure dei suoi ridicoli protagonisti non ci sembrano tanto lontane da quelle di certa parte consistente dell'odierna società italiana che, nel corso dell'ultimo ventennio, si è lasciata sedurre da "profeti" di diverso tenore ma di simile inaffidabilità, mentre veniva consolidandosi un capitalismo poggiato su pilastri di sabbia, se si passa il paragone con la tecnica costruttiva preferita dalla mafia. Quello stesso capitalismo che oggi mostra tutte le sue inquietanti crepe, e il cui precario equilibrio con il terrore che incute l'imminenza del suo crollo sono oggi sotto gli occhi di tutti.
È su questa nuova apocalisse che abbiamo chiamato scrittori e analisti a dibattere. Essi metteranno in campo le loro conoscenze e le loro esperienze artistiche per illuminare con la luce della ragione, la stessa che permette all'uomo di costruire modelli analitici come di immaginare storie sulla carta o su pellicola, il buio di questi anni incerti che ci attendono. Guidati da un "fanatico" di complotti come il giornalista Ranieri Polese, ascolteremo analisti come l'economista Giulio Sapelli e lo studioso dell'immagine audiovisiva Gianni Canova, scrittori come Tullio Avoledo e Davide Dileo, di cui verrà presentato *Un buon posto per morire*, un thriller incentrato proprio su una imminente apocalisse; Antonio Scurati, che alla «sensazione storica di vivere la fine dei tempi» ha dedicato il suo ultimo romanzo *La seconda mezzanotte* o Tommaso Pincio, per il quale l'apocalisse può «essere considerata un ottimo rimedio per la paura dell'ignoto e un tranquillante dello spirito in genere». Accanto a loro, esperti come l'ambientalista e critico letterario Valerio Calzolaio e il fisico nucleare e giallista Federico Tavola, rifletteranno sui diversi volti di questa nostra contemporanea apocalisse permanente e discuteranno sulle eventuali vie di uscita verso un possibile e sostenibile cambiamento.
Infine, tanto per non dimenticare che il nostro è prima di tutto un festival di cinema, a perpetua memoria delle tracce lasciate nella storia del cinema di genere da questi angosciosi interrogativi sulla fine del mondo, abbiamo chiesto a un grande esperto come Alexander Ballinger (autore della fondamentale *The Rough Guide to Film Noir*) di comporre un'inedita quanto intrigante breve enciclopedia del tema dell'apocalisse nel film noir. Buona "apocalisse" a tutti!

L’apocalisse alpina del profeta Emman

di **Gian Antonio Stella**

tratto da *Il maestro magro*
Rizzoli 2005

Era proprio lui, Costantino Santulli, l’inquilino del primo. Casertano, studi irregolari, salute cagionevole, borse sotto gli occhi, calvo da quando era ancora un ragazzo, aveva fatto uno dopo l’altro tutti i lavori possibili e immaginabili, adattandosi anche a quelli più umili, senza trovarne mai uno fisso che lo facesse uscire dalla precarietà e gli consentisse di mantenere dignitosamente i sette figli, finché non si era finalmente sistemato come bidello in una scuola di avviamento professionale. Una svolta che gli aveva permesso di fare un’amara scoperta: con sette figli, non bastava neanche uno stipendio pubblico. Fatto sta che la vigilia di Natale del ’59, «in un momento di pazzia, signor pretore!», aveva rubato due scatolette di Simmenthal e una lattina da mezzo litro di olio in un supermercato. La cosa era finita sulla «Stampa»: «Statale padre di sette figli arrestato per un furto di milleseicento lire». Quel giorno la pagina del giornale aveva fatto il giro di tutto il condominio: «Egli tentò di impietosire i dipendenti della ditta, invocando la loro comprensione: “È la prima volta che mi lascio tentare. Ho sette figli che mi aspettano a casa. Non mi rovinate”. I commessi lo avrebbero anche lasciato andare, ma troppa gente, ormai, aveva notato la scena. E così il ladruncolo si trovò al commissariato di San Secondo». E da lì in cella alle Nuove. Il giudice, impietosito, era riuscito a raccomandare nella sentenza che gli lasciassero il posto alla scuola e, pensando di aiutarlo, si era limitato a dargli solo una multa. Ma quelle centotrentamila lire di penale che aveva stabilito erano troppe, per Costantino. Non potendo pagare, era rimasto dentro. A scontare la debolezza di un attimo al prezzo, sventuratamente mai rivalutato, di quattrocento lire al giorno. Per un totale, «Oh, Madonna d’Iddio!», di trecentoventicinque giorni.

«Dove sono Rosina e i bambini?» chiese lui.
«Come mai fuori?» chiesero gli altri.
«Non lo sapete?»
«Sapere cosa?»
«Hanno cambiato la legge. Ogni giorno di carcere da ieri vale cinquemila lire. Così i miei undici mesi di pena sono scesi a ventisei giorni e visto che ero già dentro da sei mesi mi hanno messo subito fuori. Siamo usciti in settecento, solo dalle Nuove. Quasi tutta gente che era dentro per multe. È stata una cosa tanto improvvisa che non siamo riusciti ad avvertire le famiglie».
«Hiiii! Quarchi mugliere allegra avrà una bella sorpresa!» sbottò a ridere in terza fila Agazio Lojacono, il commesso che veniva da qualche parte della Calabria e grazie a un cugino aveva trovato un posto d’oro al comune di Torino.
«Ma ve l’immaginate? Si apre la porta ed entra il marito: “Carmela, ti ho fatto una sorpresa!”. Pensate i cornuti! Domani mi voglio leggere il giornale».
«Ma dov’è Rosina?» insisteva Costantino. Silenzio. Finché, visto che nessuno apriva bocca, si fece carico di rispondere il solito Osto: «Se n’è andata sul Bianco con quelli di Emman».
«Chi?»
«Il “profeta” Emman, quello della Bomba Eta».
«Sul Bianco?»
«E si è portata pure tutti i bambini».
«State scherzando…»
«Magari. Non hai letto niente, dentro?»
«Niente» rispose il poveretto, accasciandosi stordito su una sedia.
«Ti prendo un po’ d’acqua. Fa un caldo bestia. Hai mangiato qualcosa? Vieni su da noi, Ines ti butta una pasta. Intanto ti spieghiamo tutto».
«E l’ordine del giorno su Nisticò? Salta tutto di nuovo?» provò a insistere Luiso.
«Ma per favore!» E l’assemblea si chiuse lì.

* * *

«Dice che le è apparso Lao-tse».
«A Rosina?»
«Così dice: Lao-tse».
«E chi è?»
«Mai sentito del taoismo?»
«Quella specie di religione?»
«Lao-tse è appunto quello che ha scritto *Il libro del Tao*».
«E cosa c’entra Rosina? Lei manco sa dove sta la Cina, se è in Asia o in America! Quando mai lo ha sentito nominare?» «Ti prendo i giornali. Ne ho tenuto apposta qualcuno da parte» rispose il maestro, allontanandosi nel corridoio per tornare con una rivista: «“Grande eccitazione sulle strade di Courmayeur, avvicinandosi il 14 luglio, giorno in cui, secondo il ‘fratello Emman’, al secolo il pediatra milanese Elio Bianca, verrà l’Apocalisse. Questa faccenda dura ormai da qualche tempo, ed è dal 1958 che le cronache estive si occupano di queste persone un po’ strane accampate a 2173 metri del massiccio del Monte Bianco sopra Courmayeur.
Ma ora si sta avvicinando il ‘dunque’, e molti sono che man mano che trascorrono i giorni, mostrano di impressionarsi con gravi conseguenze per i loro nervi”».
«Che storia è questa?»
«Pare che sei anni fa, nel 1954, a questo matto sia morta una sorella» spiegò Osto. «La poveretta, morendo, avrebbe detto a lui e ai genitori: “Mi spengo per l’umanità, ma non per voi”. Fatto sta che da quel momento questa Wilma (il nome me lo ricordo perché lo associo al caso Montesi) cominciò a parlare col fratello, che giura di avvertirne anche il profumo. E gli ha affidato, dice lui, una missione: avvisare l’umanità che il 14 luglio 1960, cioè domani, centosettantunesimo anniversario della presa della Bastiglia, saremo tutti sepolti da una immensa ondata. Tutti meno quelli

DOMENICA DEL CORRIERE

Anno 62 - N. 29 - L. 40 — Settimanale del CORRIERE DELLA SERA — 17 luglio 1960

Un grottesco episodio di esaltazione. Al Pavillon du Mont Fréty, sopra Courmayeur (Aosta) un gruppo di fanatici, capeggiato dal dottor Elio Bianca, attende la fine del mondo. Walter Molino ricostruisce la scena che - secondo le predizioni del ridicolo Messia - dovrebbe precedere la catastrofe che risparmierà, però, il Bianca e i suoi seguaci. Mentre il finto Santone, in atteggiamento profetico, prega, si profilano in cielo le immagini dei quattro cavalieri dell'Apocalisse. (Vedi servizio a pagg. 14 - 15)

che da settimane si sono chiusi ad aspettare il diluvio nel rifugio Pavillon».
«E Rosina è là?»
«Coi bambini.»
«È scema?»
«Non...»
«Si è bevuta il cervello?»
«Sono andati su in duecento, col matto. Povera gente ma anche ingegneri, segretarie d'azienda, ragionieri... Lui, come ti dicevo, si fa chiamare profeta Emman, dice di essere in contatto con le anime di D'Annunzio, Demostene, Carducci, l'arcangelo Gabriele e non so chi altro e giura che all'alba di tutti i giorni gli parla il Logos, lo spirito supremo».
«E ci sono cascati in duecento?»
«Anche di più. Guarda il giornale di oggi: "In vista della 'fine del mondo', sono in arrivo sul Monte Bianco gli ultimi ritardatari. Una lettera, firmata 'Beato Gabriele D'Annunzio', ha preannunciato da Parigi una carovana di oltre cinquecento 'fedeli'. La lettera dice testualmente: 'Al fratello Emman, avventista del 14 luglio, residente al Pavillon. Mio caro fratello, io discepolo D'Annunzio, protettore di 553 sudditi fedeli attualmente in viaggio per raggiungervi, mi faccio interprete di questa folla ansiosa per chiedervi di voler accordare a essi alloggio durante il periodo delle diverse fasi concernenti la fine del mondo. Il gruppo si compone di 151 francesi; 108 inglesi; 50 olandesi; 44 russi; 105 polacchi; 95 cinesi'..."»
«I cinesi pure?»
«Pure. Finisco: "Questa carovana ha al suo seguito 9 camion, 3 bulldozer, 2 camion con gru trasportabili, 3 gru fisse, 8 vetture anfibie, 6 motociclette, 22 jeep, 6 canotti pneumatici.
Dispone inoltre di abbondanti viveri e porta, in previsione della futura vegetazione, semi di grano, piante novelle e l'occorrente per inaugurare una stazione sperimentale agricola".
Firmato: Joel Horis de Seire».
«E che ci dice Rosina, ai cinesi?»
«A me lo chiedi? Ci parlerà del Logos!»
«Ai cinesi? Rosina?»
«Lo posso sapere io? Pazzi, sono. Pazzi. Convinti che questa misteriosa Bomba Eta, scoppiando non so dove, provocherà reazioni a catena causando il crollo del Mont Chetif e maremoti e inondazioni... Insomma: di tutta l'umanità dovrebbero restare vivi, a trentasette gradi sotto zero, solo quelli su al Pavillon sul Bianco e un gruppo sull'Himalaya. Gli altri, fine».
«Morti?»
«Morti.»
«Tutti?»
«Tutti».
«Ma a me, chiuso alle Nuove, non ci ha pensato?»
«Chi?»
«Rosina!»
«Cosa stai dicendo?»
«Metti caso che sia vero e che domani il mondo sia spazzato via».
«Costantino! Ti ci metti pure tu? Stiamo parlando di un tipo che ha distribuito a uno a uno agli adepti della setta dei nomi nuovi che da soli dicono quanto sia tutto ridicolo. Fammi trovare il ritaglio... Un fedele l'ha chiamato Archek, "colui che dispone l'essere all'essenziale", un altro Phanes, "colui che manifesta di sé l'at-

tendimento", un altro ancora Arcontes, "colui che sa essere nell'ambito del messaggio di spirito"».
«Ma Rosina che nome ha, adesso?»
«Che razza di domande!... Rosina è!»
«Ho capito, ma che nome ha adesso?»
«Forse è meglio se vai a letto».
«No, vado su a prenderla. Ci sarà una corriera, ci sarà un treno...»
«Lascia stare. Domani sarà tutto finito».
«In che senso?»
«Smettila. Domani sarà tutto finito perché non succederà un bel niente. Dopo di che pure Rosina tornerà a casa».
«Non mi hai detto come è cominciato tutto».
«Conosci Noris?»
«Noris quale?»
«Quella della bottega davanti al bar Nazionale».
«La sudicia?»
«Perché sudicia?»
«Rosina mi ha sempre detto che la bottega sua pareva il ripostiglio di zia Elga».
«Lei».
«Ma la Noris non sa manco leggere e scrivere! Solo di conto, sa fare!»
«Queste cose vanno a catena. Lei era amica di una che era amica di un altro... C'è un sacco di gente che vuole credere in qualcosa di strano. Non sai la fatica che abbiamo fatto io e Ines a impedire a mia madre Agata di andarsene lei pure sul Bianco».
«Tua madre è qui?»
«Per forza».
«Ero rimasto che stava in Sicilia».
«L'abbiamo convinta a venire su. Meglio, l'ho convinta io. Ines non era tanto contenta, e la capisco. Si pigliano e non si pigliano. Sono troppo diverse. Ines le dà ancora del voi. D'altra parte era rimasta lì, completamente sola, con mio padre in ospedale che non riconosce nessuno. Stava uscendo di testa anche lei».
«Ma tu, una volta, non mi avevi accennato a un fratello?»
«Ludovico. Ha qualche anno meno di me, ma se ne andò in Australia, offrendosi come mozzo a un mercantile, subito dopo la guerra. E non è mai tornato. Adesso, tra l'altro, avrebbe delle grane con la naja che non ha fatto. Guadagna il triplo di me, ha sposato una greca conosciuta ad Adelaide, non vuol più sentir parlare dell'Italia. Le volte che mi scrive, sempre meno, si firma "Vic" e usa ormai più parole inglesi che italiane».
«Ti pesa?»
«Insomma» rispose Osto amaro, versandosi meccanicamente un bicchier d'acqua. «Certo non pensavo mai che un giorno avrei dovuto leggere mio fratello col dizionario inglese.
Ma è mia madre che l'ha patita di più. Lei no, non gliel'ha mai perdonata. Una volta, forse preso da un improvviso senso di colpa, lui le mandò i soldi perché lo andasse a trovare.
Lei volle che glieli rimandassi indietro con un biglietto: "Non ho figli in Australia". È convinta che sia tutta colpa di una maledizione familiare per via di una nonna finita in Brasile nella Colonia Cecilia, una comunità di anarchici...»
«E questa che storia è?»
«Lascia stare. Fatto sta che, nell'ossessione di combattere il malocchio, lei si beve tutto. Non l'avessimo fermata, come ti dicevo, adesso sarebbe anche lei lassù. A fare con la Rosina il sugo per la pastasciutta. Hai voglia di spaghetti, prima che l'acqua del diluvio cali...»
«Pastasciutta ci danno, ai bambini?»
«Pastasciutta col sugo e un sacco di altra roba. Hanno scorte per anni, lassù al Pavillon. Pensa che solo Noris e il marito, chiusa la bottega, si son portati dietro un camion di pasta, olio, pelati e scatolette varie».
«Sai cosa ti dico?»
«Cosa?»
«Rosina ha fatto bene. Mal che vada, lassù lei e i bambini avranno mangiato. Buonanotte».

* * *

«Mah...» sospirò Ines togliendo dalla tavola il piatto, la forchetta, il bicchiere di Santulli. «Hai visto che fame? Due etti e mezzo di pasta, si è fatto fuori».
«Due etti e mezzo?»
«Poveretto...»
«Se l'è anche cercata. Non si ruba nei supermercati».
«Sì sì, per carità. Però, vabbè. Andiamo a letto anche noi?»
«Devo finire di correggere dei temi... Vai, poi arrivo» rispose. Prese la cartelletta, tornò a sedersi al tavolo della cucina. Ines si asciugò le mani nel canovaccio appeso sopra l'economica, si tolse il grembiule, si ravviò i capelli, afferrò dal divano, che occupava un pezzo della cucina sotto una grande fotografia aerea del Po dalle parti del Delta, un fotoromanzo dell'editrice Ava. Uno di quelli che comprava Agata. Uscì in corridoio, socchiuse la camera di Giacomo: dormiva. Tese l'orecchio dietro la porta della stanza della suocera e di Grazia: dormivano. Un minuto e apriva Amarti è il mio peccato, un fotoromanzo della Glaudio Film, con Jacques Sernas, Luisa Rossi, Elisa Cegani, regia di Sergio Grieco.
Buttò un'occhiata alla trama: «Qui ha inizio il calvario della giovane donna che ha peccato per troppo amore e che difende il frutto della sua colpa dalle durezze di una vita tornata squallida per l'incomprensione della Contessa madre, che non ha creduto nella verità. Tutto congiura contro la nostra eroina: la Contessa riesce a strapparle il figlio, ed ella, disperata, viene tentata dalla via del male, ma reagisce e va verso Dio divenendo suor Celeste. Il finale travolge il lettore con una serie di spettacolari colpi di scena...». Respirò forte. Non aveva più voglia di leggere. Che caldo!
Chiuse il giornale, lo posò sul comodino, restò con gli occhi aperti a guardare il soffitto. Sperando che dalla finestra aperta entrasse un refolo di vento. «Amarti è il mio peccato». Solo il titolo era una fitta al cuore. Il ricordo di mille piccole umiliazioni quotidiane. Spense la luce.

* * *

«Calcolando che per leggere questo articolo ci vogliano circa sette minuti, il lettore, o la lettrice, si troverà alle ultime righe proprio quando succederà la fine del mondo (prevista, com'è noto, dal "fratello Emman" per le ore 13,45 di oggi, 14 luglio 1960, giorno di san Bonaventura). D'accordo.
Gli ultimi istanti di questa dannatissima esistenza si possono impiegare meglio che non leggendo la prosa dell'umile sottoscritto. Sia buono, però, almeno uno di voi. Mi accontenti, e legga. Non pretendo questo da chi ha famiglia e logicamente ci tiene a scambiare gli ultimi frizzi coi genitori, con la moglie, coi figli. Né da chi ha al suo fianco la donna amata. Figurarsi se avrebbe voglia di spendere l'estremo pezzettino di vita sulla terza pagina del "Corriere della Sera".
Ma ci sarà pure qualche solitario, sprovvisto, per una ragione o l'altra, di persone care a portata di mano o di voce. E che si guarderà intorno, chiedendosi: "Beh, questi ultimi minuti come li posso impiegare?". Si sieda costui (o costei) sulla poltrona, accenda una sigaretta, apra il giornale e mi legga, per favore. Dio mio, come

sarei felice di sapere che, nel preciso attimo che il mondo sprofonda nel nulla, c'è uno che sta leggendo un mio articolo. Finirei veramente in bellezza».
«Grande Buzzati!» pensò Osto scoppiando a ridere da solo, mentre beveva il caffè in cucina leggendo il giornale appena comprato. Solo lui poteva scrivere un elzeviro così su quel pasticcio della setta alpina. Lo adorava.
«Ridi?» gli chiese Ines infilandosi le scarpe per uscire.
«Dino Buzzati. Grande» rispose.
«Con chi ce l'ha?»
«Con quei bagoloni che sono su sul Bianco, tra scatolette, legna e fiammiferi, ad aspettare il diluvio. Così li chiama: bagoloni».
«Beh, Rosina in effetti...»
«Hai sentito cosa ha detto Costantino prima di andare finalmente a dormire? Beh, almeno qualcosa lassù avranno mangiato».
«Ha ragione. È un buon uomo, per carità. Ma con un marito così a quella donna per sfamare i figli ci vorrebbe un profeta al mese».
«Mi sa che oggi, quello, chiude».
«Corro. Giornataccia. Ci vediamo a cena. Ciao».

* * *

Alle 13,45, «spaghetti o tortiglioni?», Agata buttò la pasta anche per Santulli. Il quale, non si sa mai, disse di aver fatto una capatina dal prete e di sentirsi ora tranquillo con se stesso anche nel caso che lo Stura avesse rotto gli argini sommergendo il paese. Mangiò di gusto, rassegnandosi a qualche battutina di Giacomo, che aveva brutalmente liquidato la faccenda dicendo che gli sarebbe seccato morire prima di essersi comprato la Vespa. Vista su un giornale una pubblicità della Scuola Visiola di elettronica per corrispondenza (pubblicità che aveva uno slogan fantastico: «Non si nasce con il camice!»), ci si era buttato a capofitto, impadronendosi della materia al punto che adesso, a vent'anni, girava in bicicletta come una trottola da una riparazione all'altra, guadagnava già più di un maestro elementare e puntava alla Vespa non per portarci le ragazze ma per ampliare l'attività.
A Osto non piaceva affatto questa sua fissa. Aveva visto al cinema un servizio sulla visita di una delegazione americana alla Piaggio e gli era rimasto tutto impresso, parola per parola: «La giornata si è conclusa con una interessante esibizione acrobatica dei collaudatori del complesso di Pontedera, gli spericolati esercizi sono valsi a sottolineare oltre all'abilità degli uomini la duttilità e la docilità di questi popolarissimi mezzi di trasporto che hanno aperto la strada della motorizzazione a milioni di persone in tutto il mondo». Era uscito inquieto: «In piedi sul manubrio! Bel modo di educare i ragazzi, trasmettere un filmino così prima di *Ben Hur*!». Giacomo aveva fatto spallucce: «Boh... Roba da teppisti. Con quello che ho da fare non ho il tempo per rompermi una gamba». Il padre, perché tale si sentiva di quel ragazzo tirato su da quando era bambino, era rimasto colpito. Quasi ferito. Era vero, Giacomo non era tipo da ragazzate. Eppure, per quanto ci pensasse e ripensasse, non riusciva a capire se da questa concretezza del figlio, questa sua determinazione, questa sua volontà quasi feroce di non perdere tempo, gli venisse più sollievo o più inquietudine.

* * *

«Olosemantica monotematica. Baccalà! Come si fa ad andare dietro a un matto che racconta che gli arcangeli gli hanno dettato "diecimila cartelle dattiloscritte in rosso stampatello in lingua olosemantica monotematica"?» sbuffò Osto restando con la forchetta a mezz'aria.
«Magari sei tu che non la conosci, quella lingua» ribatté acida la madre.
«E piantala! È successo?»
«Cosa?»
«Siamo morti? Lo Stura se n'è uscito dagli argini? C'è stato 'sto benedetto diluvio? Siamo annegati? Dove sono queste acque che avrebbero dovuto sommergere l'umanità?»
«Magari domani...»
«Domani? Vuoi dire che forse si sbagliò l'arcangelo? O si sbagliò 'sto citrullo di profeta?»
«Può darsi che ha capito male. Succede».
«Perché: dopo avere scritto sotto dettatura diecimila pagine 'sto citrullo non capisce più l'olosemantica monotematica?»
«Ma...»
«Io so solo che sette ore fa era in programma la fine del mondo e invece siamo qua, tutti insieme, a cena. E sai cosa ti dico? Che domani Noris e suo marito saranno già di ritorno, maledicendo Emman e pure gli incassi che hanno perduto. E scommetto che si porteranno giù anche Rosina e i bambini».
«Sarebbero già qua».
«No. Figurati se quelli lasciano lì le scatolette e i pacchi di pasta e tutto il resto. Ma dagli il tempo di scendere da lassù, di caricare tutto e domani mattina...»
«E se invece...»
«Agata, per favore!» troncò Ines. E cominciò a sparecchiare.

* * *

«Prego i signori della stampa di prendere nota: tutte le notizie inerenti l'Apocalisse, fissata per le ore 13,45 di oggi, addì 14 luglio 1960, erano da considerarsi errate. Ringrazio Iddio per l'errore». C'era pure la foto, sul giornale. Col santone pediatra che, smesse le ampie vesti dalle larghe maniche con le quali si era fatto riprendere mentre abbracciava benedicente le Alpi come il Cristo Redentor di Rio de Janeiro, leggeva in camicia e pantaloni il comunicato avendo accanto il maresciallo dei carabinieri. Segno che il comandante della stazione, col buonsenso che hanno certi uomini d'ordine, l'aveva lasciato fare fino all'ora fatidica. Ma esattamente undici minuti dopo gli aveva imposto di dichiarar finita la gazzarra pena una denuncia per una lista di reati che non finiva più, a partire dall'abuso della credulità popolare.
«E questo comunicato lo voglio immediatamente. Lei ha già sollevato troppa polvere. Alla radio hanno detto che una signora ha telefonato da Atene in Vaticano chiedendo di parlare con papa Giovanni XXIII per avere una conferma e che a Bologna non so quante donne hanno affollato i confessionali perché volevano prepararsi all'evento. La chiudiamo qui, d'accordo?» Il profeta si era adeguato: «Tutti si possono sbagliare». E quello era appunto il titolo che aveva fatto il «Corriere», spiegando che a Courmayeur la pro loco aveva deciso di festeggiare l'avvenimento organizzando per i villeggianti una serata speciale durante la quale sarebbe stata eletta Miss Finimondo.
A mezzogiorno, Noris e il marito tiravano su le saracinesche per riaprire il negozio. Cinque minuti dopo, Rosina, seguita da tutti i figli, infilava la chiave nella serratura di casa. Avvertito dal rumore, Costantino si affacciò emozionatissimo sul corridoio. Ogni bambino, bottino di un'avventura in montagna difficile da dimenticare, aveva in mano una scatoletta.
Totale: tre di pelati, due di fagioli, due di carne Simmenthal.

Quanto costa un cavallo?

di **Giuseppe Lippi**

Quando la narrativa moderna tocca il tema del disastro, della guerra totale o della fine della civiltà, diciamo che adopera lo stile della fantascienza. In realtà potremmo dire benissimo della Bibbia, i cui racconti sono pieni di diluvi e terremoti mai del tutto naturali e in genere preceduti da tremende profezie: eppure, l'abitudine di avocare il genere catastrofico alla science fiction persiste. In Italia il costume non si è diffuso fino all'inizio degli anni Sessanta, ma due romanzi editi in quel periodo fecero scuola piuttosto rapidamente: uno era *Il cavallo venduto* di Giorgio Scerbanenco (Rizzoli 1963) e l'altro *H come Milano* di Emilio De' Rossignoli (Longanesi 1965). Più tardi vennero *Dove stiamo volando* di Vittorio Curtoni (1971), *Il superstite* di Carlo Cassola (1978) e, nello stesso anno, *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi, solo per limitarci a quelli centrati sul racconto del dopo-bomba. (Senza bomba ma in un paesaggio italiano ugualmente devastato, si situa il primo romanzo di Lino Aldani, *Quando le radici* del '77).

Il cavallo venduto, uno dei tre soli romanzi avveniristici di Giorgio Scerbanenco, fu scritto in Svizzera durante la Seconda Guerra Mondiale e pubblicato molto più tardi; gli altri due sono *Il paese senza cielo* (1939, un'antiutopia dell'anno 2002) e il più breve *Anaconda* (1967, in cui la terra è stata trasformata da una catastrofe cosmica e non atomica). *Il cavallo venduto* a tutto fa pensare meno che alla fantascienza catastrofica di tipo tradizionale, ma neanche a quella visionaria di J.G. Ballard, entrambe di là da venire. La natura del disastro che ha prostrato la civiltà è avvolta nei veli del passato; il romanzo si svolge sulle sponde del Ticino, la barriera d'acqua che impedisce ai protagonisti di raggiungere, come tanti altri, la città di Milano dove si stanno ricostruendo le prime case in pietra. A causa della scarsità di barche e della propria imperizia a costruirne una, i disperati di Scerbanenco saranno costretti a rimandare il viaggio, cosa non del tutto negativa se è vero che una volta arrivato «nessuno fugge da Milano, non solo perché ci sono quei fucili ma perché loro dicono che fuggire è tradimento, invece vuol dire soltanto uno che se ne va da un posto in cui non sta bene, in un altro posto dove crede di star bene. Ma loro dicono che è qualche cosa di più, che è tradimento, quindi qualche cosa di diverso, quindi voi pensate fuggire e loro pensano tradimento, ma adoperano la stessa parola e alla fine adopererete anche voi la stessa parola per pensare un cosa diversa, e sarete legati da questo, non dai fucili. E di parole simili ne hanno tante, forse tutte, che significano una cosa diversa da quella che dovrebbero... E tutte le parole o erano bene, o erano male, anche tiglio, anche carretto, per certi erano bene e per certi male, e bene voleva dire che si poteva fare e male che in un modo o nell'altro vi avrebbero proibito di farlo. Chi sa leggere se li legga tutti i proibiti che trova nel regolamento della città di Milano, e chi non sa, li può ascoltare ogni sera dall'altoparlante vicino alla tenda del comando... Troppo tardi vi accorgerete che avrete venduto il vostro cavallo migliore per un sacco di grano guasto».

Il tono del romanzo è questo e nella dittatura della neolingua fa presagire più *1984* che le bombe cadute in testa a Kurt Vonnegut o a Philip K. Dick. Forse la matrice del catastrofico - di un certo romanzo catastrofico, perlomeno, come quello di Scerbanenco - è nel disastro della guerra mondiale, dei bombardamenti di Londra, Dresda, Montecassino e Milano. L'atomo è soltanto la prossima sorpresa, la lunga ombra della fine è quella che passa sul Ticino e non ancora su Los Angeles. Naturalmente, gli anni sono più o meno gli stessi e mentre gli echi del conflitto europeo riecheggiano nelle pagine del *Cavallo venduto*, nel Nuovo Messico e in Arizona si succedono i test nucleari. Finché un giorno, a Hiroshima...

La fantascienza, o per meglio dire l'immaginazione di un futuro plausibile, pesca per forza di cose dal presente. A volte lo trasfigura in modo radicale e a volte in modo sommesso, ma nel caso della catastrofe tiene presenti due feconde lezioni: quella drammatica della storia e quella apocalittica della Bibbia.

Apocalisse mon amour

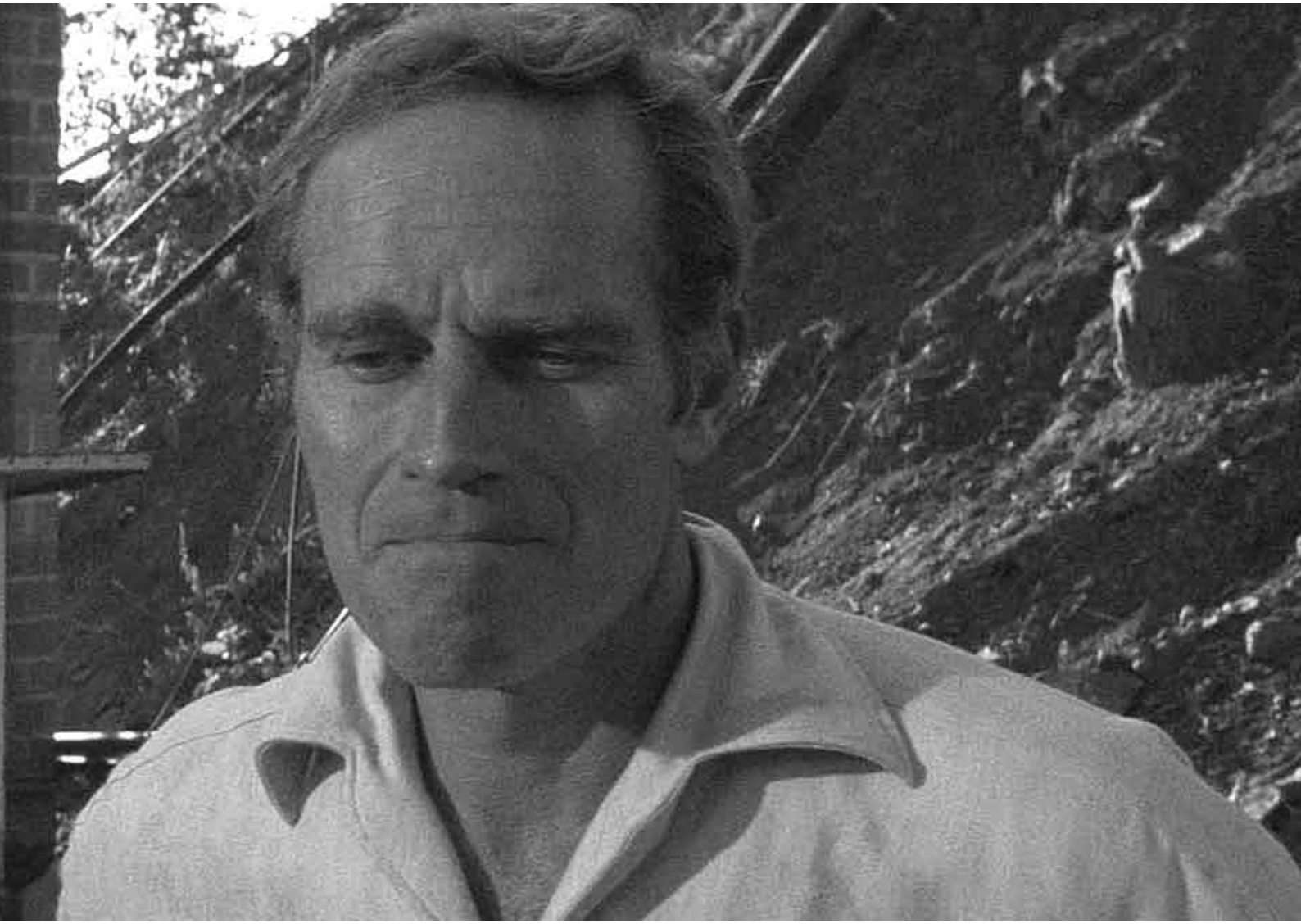
di **Tommaso Pincio**

È dalla notte dei tempi che l'apocalisse esercita un fascino irresistibile sull'umanità. Nel suo piccolo pure un certo Borges si domandava: «Perché ci attrae la fine delle cose? Perché più nessuno canta l'aurora e non v'è chi non canti l'occaso? Perché ci attrae più la caduta di Troia che le vicissitudini degli Achei? Perché istintivamente pensiamo alla sconfitta di Waterloo e non alla vittoria? Perché la morte ha una dignità che la nascita non possiede? Perché la tragedia gode di un rispetto che la commedia non ottiene? Perché sentiamo che il lieto fine è sempre fittizio?» Un risposta fu tentata sul principiare degli anni Sessanta dall'allora giovanissimo James G. Ballard, scrivendo una serie di romanzi d'umore catastrofico. Libri che immaginavano scenari di un futuro più o meno venturo nel quale il nostro pianeta veniva sottoposto a supplizi d'origine naturale. Su tutti spiccava *Il mondo sommerso*, una rielaborazione nemmeno troppo velata di *Cuore di tenebra*, dove, precorrendo di parecchio gli odierni incubi da surriscaldamento globale, una Londra pressoché irriconoscibile e arroventata da un sole impazzito era invasa dalle acque. In questa laguna pestilenziale, tra iguane giganti e nugoli di insetti impazziti, gli uomini pativano una regressione ancestrale. Il paesaggio, così primordialmente trasformato, pareva metterli in contatto con memorie profonde e dimenticate, quasi che l'aumento della temperatura li ricacciasse a forza nei ricordi più remoti del nostro patrimonio genetico e psichico. Ballard inquadrava così le ragioni che perversamente ci attraggono verso gli eventi catastrofici: l'apocalisse è la via d'accesso al nostro inconscio collettivo; una fulgida espressione delle nostre paure più radicate e irrisolte. In un interessante saggio dal titolo *Disastri. Da Atlantide a Chernobyl*, Francesco Santoianni nota come la portata catastrofica di un evento non risieda tanto nel suo potenziale distruttivo quanto nella nostra capacità di reazione, e dunque delle nostre paure. A tal riguardo proponeva un esempio significativo: l'epidemia di Morte Nera che flagellò l'Europa del Trecento. A dispetto del suo nome tenebroso, il ricordo del morbo sarebbe annegato nell'oblio se Boccaccio non ne avesse parlato nel *Decamerone*. Le sue ripercussioni furono infatti di relativa entità in quanto le popolazioni europee seppero colmare il vuoto demografico nell'arco di una generazione. Per contro, due secoli più tardi, i nativi d'America furono praticamente sterminati dal morbillo che i conquistadores portarono con sé dal Vecchio mondo. Sulla carta, la letalità delle due malattie era pressoché identica; a trasformare il morbillo in un'apocalisse fu la scarsa abitudine degli amerindi a fronteggiare situazioni critiche. La loro agricoltura, centrata su mais e tuberi, li aveva messi al riparo dalle carestie, ma li aveva anche portati a sviluppare un società meno complessa e stratificata di quella europea e dunque più esposta a minacce impreviste.

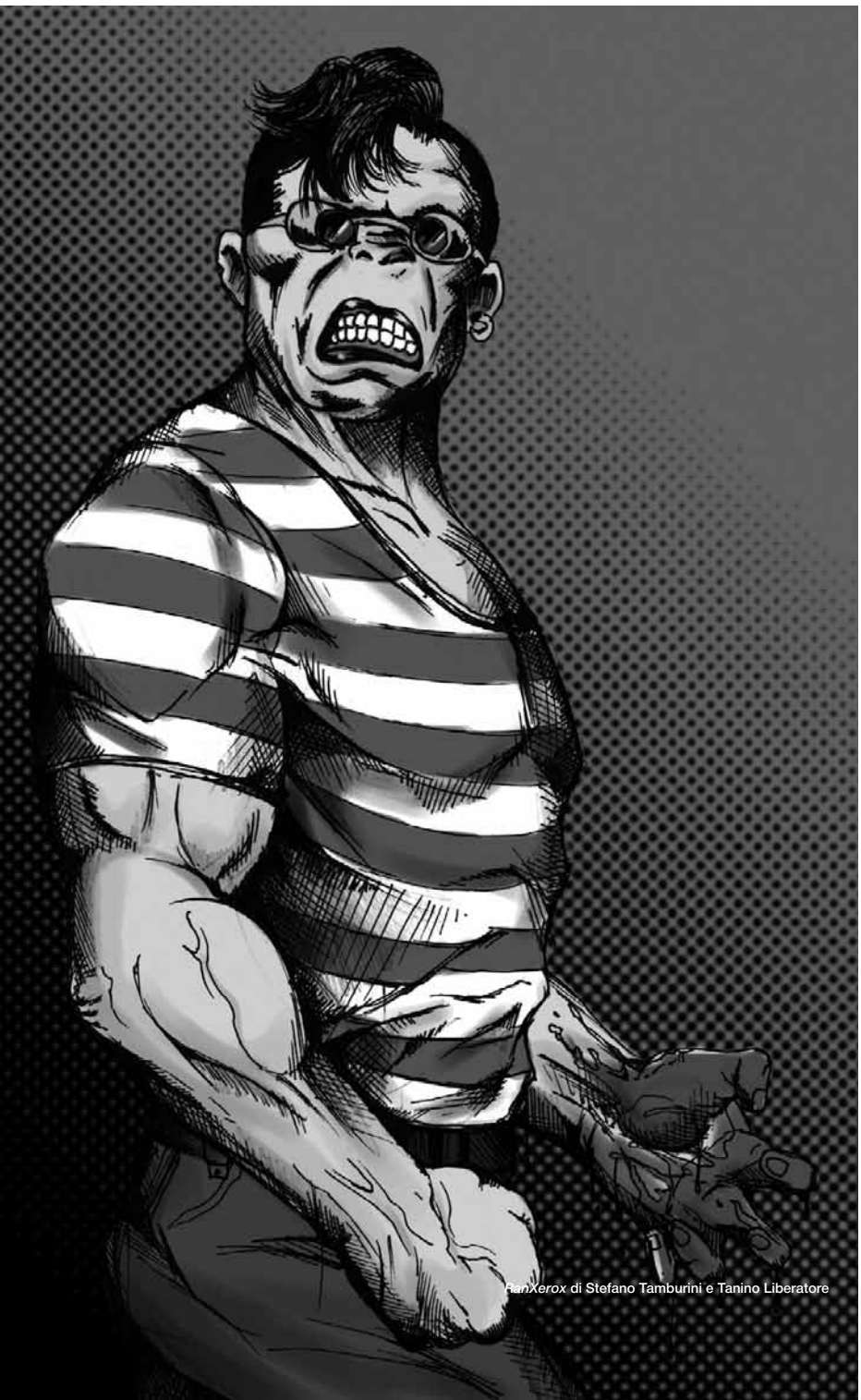
Quantunque universale, il tema della catastrofe ha però conosciuto un momento di particolare splendore proprio negli anni Settanta, trovando proprio nel cinema la sua forma d'espressione ideale. Non a caso un noto critico della settima arte sostiene che «fin dalla sua nascita il cinema ha sempre dimostrato una vera e propria vocazione per rappresentare la calamità, la sciagura, la catastrofe e la distruzione». Ironia della sorte vuole che questa vocazione trovi un suo corrispettivo nella materia stessa di cui è fatto il cinema, la sua carne, vale a dire: la pellicola. Fino al 1950 il nitrato di cellulosa costituiva la base della maggior parte dei film (almeno quelli destinati alle sale cinematografiche, in 35mm). Il nitrato è un materiale altamente instabile, forse non è il reattore di una centrale nucleare tuttavia venti tonnellate di pellicola possono bruciare interamente in tre minuti. Le immagini impresse su una pellicola non sono affatto eterne come molti credono, bensì mortali quanto lo è una vita umana, e per una strana coincidenza la loro aspettativa di vita è più o meno pari alla nostra. La pellicola di nitrato comincia a decomporsi dal momento stesso in cui la sua fabbricazione è conclusa e la descrizione del deterioramento della pellicola di nitrato di cellulosa, così come gli Archivisti la tramandano, assomiglia a quella che Artaud fa del decorso della peste. L'immagine argentata si discolora, diventa bruna e appassisce. Il rotolo di pellicola comincia a diventare molle e dà luogo alla formazione di una sostanza che viene chiamata "miele". Appaiono bolle e si sviluppa un odore pungente. L'intera pelli-

1975: occhi bianchi sul pianeta terra di Boris Sagal

cola comincia a coagularsi in una massa solida. Il supporto si disintegra in una polvere bruna e l'odore si fa acre. Quando la pellicola tocca uno degli ultimi stadi deve essere immediatamente distrutta, a causa della sua pericolosità. La vita media di un film, questo derisorio prolungamento dell'arte egizia di imbalsamazione, è di circa ottanta anni. Rimane però il fatto che la catastrofe in quanto genere cinematografico sia un fenomeno riferibile a un preciso periodo storico, gli anni Settanta. È assai probabile che certo immaginario apocalittico di allora non fosse altro che il fantasma di «conflitti reali» che infestavano la società. Ecco come veniva sintetizzato il problema all'epoca: «Lo spettatore utopico dei film catastrofici è il borghese atterrito e sgomento, sconvolto dall'*evidenza* con cui oggi si manifesta la lotta di classe, terrorizzato dallo spettro del comunismo e dell'ordine sociale». Ovviamente il critico si esprime con le figure retoriche del suo tempo, com'è giusto che sia. I tanti anni trascorsi ci consentono però di rivisitare la catastrofe senza necessariamente passare attraverso il filtro della lotta di classe. Del resto, già all'epoca disagi ben più articolati e diffusi erano presenti, seppure non pienamente percepibili. Per fare un esempio concreto, il sottoscritto che sognava di diventare un sopravvissuto alla Charlton Heston in *Occhi bianchi sul pianeta Terra* era un ragazzino qualunque senza la più pallida idea di cosa fosse il comunismo e quel che a esso è conseguito. Tuttavia riusciva a intuire che il mondo si era inceppato, per così dire. Fra le tante parole dal suono misterioso che sentivo allora pronunciare dagli adulti, quella che mi è rimasta più impressa è sicuramente «crisi». Chi ha una certa età non può non ricordare. Era la fine del 1973, il prezzo del petrolio si avvicinò a tal punto alle stelle da rendere necessario un contenimento dei consumi. Allineandosi alle scelte di altri Stati europei, il governo italiano impose una serie di misure restrittive: riduzione dell'illuminazione stradale, chiusura dei bar entro la mezzanotte, sospensione dei programmi anticipata alle 23. Bisognava limitare gli sprechi. Il superfluo andava bandito. Tutto a un tratto i lussi conquistati con il boom economico sembravano spazzati via. Era cominciata «l'austerity», così fu chiamata allora questa nuova e deprimente fase di morigeratezza. La popolazione fu perfino invitata a non esagerare con gli addobbi natalizi: le feste erano ormai prossime. La misura che più colpì me,



gli altri bambini e probabilmente anche gli adulti fu però il divieto di circolare in automobile durante la domenica. Il governo spiegò che lasciare le auto in garage avrebbe consentito un risparmio di cinquanta milioni di litri di benzina alla settimana. Erano tanti o pochi cinquanta milioni di litri? Ascoltavo questa e altre cifre senza afferrarne l'entità, senza essere capace di condurle ad alcunché di reale. Ciò di cui mi rendevo conto era solo che le strade si desertificavano. Per un giorno alla settimana, la mia città diventava muta e immobile come lo spettro della fissità fotografica che attanaglia il cinema, e naturalmente come la Los Angeles di Charlton Heston. La somiglianza con quel film era impressionante. Roma era diventata come la città dei miei sogni senza passare attraverso il supplizio di una guerra batteriologica o nucleare. Eppure non ero felice. Anzi, quando arrivava la domenica, quantunque non dovessi andare a scuola, mi sentivo l'animo appesantito da un senso di sconfinata tristezza. Tutto era così grigio e desolato. Il motivo era semplice. A differenza di Charlton Heston, non potevo fare quel che mi pareva. I miei genitori continuavano a pretendere di essere obbediti, i negozi erano chiusi come sempre e io non potevo entrarci per arraffare ciò che desideravo. I cinema continuavano a esigere il pagamento di un biglietto. Insomma, vivevo in una città che presentava un sacco di disagi da fine del mondo ma nessuno di quei vantaggi che i film catastrofici mi avevano mostrato. Ero vittima di un imbroglio. Altro che sopravvissuto dell'apocalisse; mi avevano indotto a desiderare una fregatura. Credo sia stata una fra le più grandi delusioni della mia infanzia. Forse fu anche il momento in cui iniziai a smettere di essere bambino. Un'amara verità mi stava strappando all'età dell'innocenza: intravidi una volta per tutte che c'è una bella differenza tra i sogni che certi film ti inducono a coltivare e il modo in cui questi stessi sogni si realizzano. Ovviamente, sarei un folle se volessi trasformare i trascurabili dolori che hanno segnato la mia crescita in una faccenda di portata epocale, tuttavia vale la pena fare alcune considerazioni sulla natura dell'ultimo uomo. Chi è costui? Da dove viene? Che cosa esprime? Nietzsche non lo descrive con parole chiare. Ci dice che strizza l'occhio. Ci dice che è indistruttibile e ha inventato la felicità. Ci dice pure che l'ultimo uomo campa più a lungo di tutti. Ma cosa significa tutto ciò? Nel linguaggio esoteri-



RanXerox di Stefano Tamburini e Tanino Liberatore

co del filosofo, una cosa appare comunque certa. L'ultimo uomo è superiore all'umanità che lo ha preceduto. Ha rimpicciolito la Terra, ci annuncia Nietzsche. In effetti, è quanto è accaduto. Grazie a scienza e tecnologia, l'umanità non soltanto ha assunto il controllo del pianeta, lo ha reso anche più piccolo. Treni, automobili e aerei consentono di spostarci velocemente da un luogo a un altro rendendo la vastità del pianeta un fatto molto relativo. Se poi pensiamo alle telecomunicazioni, le distanze ci appaiono annullate del tutto. L'uomo ha fatto però molto di più di quel che preconizzava Nietzsche. Non si è limitato a rimpicciolire il pianeta, è andato al cuore della sua materia e dell'universo interno. È penetrato in ciò che di più piccolo c'è al mondo (l'atomo) e ne ha assunto il controllo. Dall'infinitamente piccolo è stato capace di estrarre fonti di energia inimmaginabile, un'energia assai più potente di quella che è possibile produrre con il petrolio. Nietzsche scrisse le sue riflessioni in un tempo in cui l'energia nucleare era molto di là da venire, tuttavia intuisce che lo sviluppo tecnologico pone un enorme interrogativo: saprà l'uomo gestire i suoi nuovi poteri? L'uomo in quanto tale è pronto ad assumere il controllo del pianeta? E se non lo fosse, cosa deve accadere? L'umanità supererà se stessa oppure si sterminerà con le proprie mani? Qualunque cosa accada, l'ultimo uomo è la creatura che si pone tra il famigerato *day after* e il giorno che lo precede. Molti ricorderanno che *The Day After* è il titolo di un film uscito nelle sale italiane nel febbraio 1984, un anno carico di rimandi simbolici. Ricordo che ne rimasi ben poco impressionato. La trama ruotava attorno a un'ipotetica e non meglio precisata crisi destinata a culminare in una guerra nucleare. L'azione era centrata tutta sulla reazione e la sofferenza di persone comuni nel corso di un attacco diretto contro Kansas City, nel Missouri. Era una tipica situazione da film catastrofico, ciò nonostante trovai il tutto

soporifero. Certo, ero cresciuto ed è era quindi inevitabile che la fantascienza non mi eccitasse più come un tempo. Ma il vero motivo per cui oggi *The Day After* è un film quasi dimenticato è che giunse in un'epoca in cui la spinta catastrofista degli anni Settanta si era ormai esaurita. Gli anni Ottanta furono il decennio del cosiddetto edonismo. La gente aveva voglia di godersi la vita e non ne poteva più di foschi scenari. Forse fu anche per questa ragione che, sul momento, l'incidente di Chernobyl non mi colpì più di tanto. Ma c'è anche un'altra ragione. A dispetto della sua potenzialità distruttiva, l'energia nucleare è stata alquanto trascurata dalla fantascienza catastrofica. Viene sempre tirata in ballo sotto forma di guerra atomica, ma quasi mai si è pensato di far partire l'apocalisse da una centrale. C'è eccezione. Nel 1942 lo scrittore di fantascienza Lester del Rey pubblicò su una rivista specializzata un lungo racconto intitolato *Nerves* ambientato in un grande impianto atomico a Kimberly dove un comitato di esperti effettua un'ispezione a sorpresa portando tensione tra gli operatori. Nel corso della giornata si verifica un incidente che appare dapprima di poca importanza e degenera poi in un disastro. Il reattore finisce fuori controllo e mezza America rischia di essere spazzata via in tempo di pace. Vi saranno milioni di vittime e, insieme a esse, il sogno di controllare l'energia nucleare svanirà per sempre. Tutto rimane appeso a un individuo di nome Jorgenson, il sovrintendente dello staff tecnico nonché unico sopravvissuto all'incidente. Costui si trova intrappolato all'interno del reattore, nell'impossibilità di comunicare con l'esterno. Da questo ultimo uomo dipendono però le sorti del pianeta. Per la dinamica degli eventi narrati, questo racconto, che Lester del Rey ampliò in seguito fino a ricavarne un piccolo romanzo, viene oggi considerato una sorprendente anticipazione di quanto accadde a Chernobyl. Eppure non ha avuto seguito. Come mai? Perché scrittori e registi hanno preferito delegare il compito di causare catastrofi a guerre, incendi, terremoti e mostri meccanici di ogni sorta, lasciando in pace le centrali? Forse perché sono troppo sicure? Non credo. È assai più verosimile che la centrale, coi suoi pannelli di comando e le squadre di tecnici in camice bianco, sia un luogo drammaticamente inerte. L'evolversi dell'eventuale incidente risulterebbe troppo noioso e prevedile. Per qualche ragione, il reattore diventa instabile e alla fine scoppia tutto. Inoltre, la centrale è un luogo isolato. Lontano dalle grandi città che di solito costituivano lo scenario preferito del film di fantascienza catastrofica. La cosa curiosa è che, quantunque poco frequentata dall'immaginario, negli anni Ottanta la centrale nucleare finì per concentrare su di sé tutte le paure per i pericoli connessi allo sviluppo scientifico. D'altra parte, fin dalla loro comparsa, le macchine hanno rappresentato una fonte di inquietudine alimentando fantasie spesso al limite dell'orrorifico e, talvolta, anche atti di ribellione terroristica. Penso agli antesignani di Unabomber, i Luddisti, individui organizzati in bande mascherate e votate alla distruzione dei macchinari industriali. Il movimento imperversò in Gran Bretagna agli inizi del XIX secolo e, per quanto clandestino, contò simpatizzanti illustri tra i quali Lord Byron che si oppose decisamente alla proposta avanzata nel 1812 di punire severamente, ovvero con la pena di morte, questi atti di sabotaggio. Malgrado amici e nemici li definissero Luddisti, non è chiaro se fosse veramente questo il nome con cui essi volevano essere chiamati. È molto probabile che non si preoccupassero affatto di darsi un nome. Quel che è certo è che l'origine del Luddismo ci porta a un tale Ned Ludd autore della distruzione di due macchine tessili. Il fatto accade nel 1779 in un qualche villaggio del Leicestershire e non passò inosservato visto che da allora il ripetersi di simili attentati alla Rivoluzione Industriale venne salutato dalla gente con l'espressione: «Ludd deve essere passato da queste parti». Col tempo la figura storica di Ned Ludd venne trasformata in una sorta di personaggio fantastico e misterioso, Capitan Ludd. Era inevitabile che le macchine generassero rabbia e paura. Ecco cosa scrive uno storico della letteratura del terrore: «L'avvento dell'industria, lo spostamento verso le aree urbane, la regolarizzazione dei modelli di lavoro alla fine del XVII secolo, avvenivano in un mondo in cui i vecchi "naturali" modi di condurre la vita individuale - le stagioni, il tempo, le semplici leggi dello scambio - diventarono sempre più irrilevanti. Per contro, gli individui vennero instradati verso attività che acquistano un significato solo come parti di un insieme più grande, meno facilmente comprensibile. L'individuo finisce per sentirsi alla mercè di forze che, per certi versi fondamentali, sfuggono alla sua comprensione. Date le circostanze, non sarà una sorpresa riscontrare l'apparizione di una letteratura che trova i suoi motivi chiave nella paranoia, nell'abuso e nell'ingiustizia e ha come progetto principale la comprensione dell'inesplicabile, del tabù, dell'irrazionale». Queste forze, col tempo, sono diventate sempre più difficili da comprendere per l'uomo comune. Con l'energia nucleare si è toccato il culmine: un'immane potenza estratta praticamente dal nulla. Ma per tornare al luddismo e alla faccenda dell'ultimo uomo, l'opera immaginaria che ha segnato un punto di svolta è senza dubbio *Frankenstein*. La creatura del Barone Victor potrebbe avere le doti necessarie per aspirare al titolo di ultimo uomo: è grosso basta, diciamo pure gigantesco, «alto quasi due metri e mezzo e largo in proporzione». D'altra parte, se *Frankenstein* è un'opera chiave dell'immaginario moderno è proprio perché in essa le miracolose promesse della scienza si mischiano con le paure e i mostri dell'irrazionale. Non a caso alla creatura del famigerato barone si sono ispirati di-

rettamente e indirettamente in tanti. A tal proposito mi torna in mente il mitico Ranxerox, un fumetto che appariva sulle pagine di varie riviste underground romane quando ancora andavo a scuola, vale a dire a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta. Era un personaggio assai deteriore, un concentrato di violenza, oscenità e turpiloquio. D'altronde non poteva essere altrimenti, poiché nelle intenzioni del suo creatore - un giovanotto della borgata romana Talenti di nome Stefano Tamburini - era quello di rappresentare un «coatto» in versione cibernetica. Questo coatto cibernetico è anch'egli in fondo una creatura da giorno del giudizio. La Roma che fa da scenario alle sue demenziali scorribande è un luogo post-apocalittico che non ha nulla da invidiare alla desertica Los Angeles del film con Charlton Heston, e neppure a quella babelica di *Blade Runner*. Oggi, Ranxerox è apprezzato da pochi cultori, ma meriterebbe di più. La sua somiglianza con il *Terminator* di Arnold Schwarzenegger è troppo pronunciata per essere casuale. Il suo disegnatore, Tanino Liberatore, riferendosi ai produttori del film, una volta ebbe a dire: «Almeno avrebbero potuto pagarci un caffé». Debiti a parte, il film di James Cameron va comunque considerato un classico esorcismo narrativo delle paure contemporanee inerenti la scienza. Pensare che *Terminator* sia soltanto una macchina sarebbe un errore. La frase di apertura del film è fin troppo emblematica in questo senso: «Le macchine emersero dalle ceneri dell'incendio nucleare». Cosa debba intendersi esattamente con incendio non viene bene specificato, ma il riferimento al nucleare non è casuale. L'energia nucleare è l'anima invisibile di tanto immaginario fantascientifico ed è alquanto probabile che se le centrali avessero avuto le gambe sarebbero diventate protagoniste indiscusse di decine e decine di opere letterarie e cinematografiche. D'altra parte, il nucleare rimane la più potente fonte di energia che l'uomo è capace di produrre e quindi la più potenzialmente distruttiva, quella che più di ogni altra può concretamente evocare lo spettro dell'apocalisse.

Ma cosa rimane oggi della grande stagione catastrofista della fantascienza? Quando ripenso a *1975: occhi bianchi sul pianeta Terra* mi torna sempre in mente la sequenza in cui Charlton Heston si gode la proiezione di un film in una sala cinematografica deserta. È un film particolare quello che questo ultimo uomo guarda in completa solitudine: *Woodstock*, il manifesto della generazione Peace&Love, la generazione dei sogni mancati. Un film che ci parla di come i sogni sono destinati a sbiadire alla stessa maniera di pellicole e ricordi. Il disastro del Vietnam, l'embargo petrolifero, lo sconfinamento nella violenza dei movimenti contestatari: erano queste le cose che segnarono gli anni in cui la catastrofe divenne un genere cinematografico. Forse non si verificò una apocalisse vera e propria, ma il sentimento diffuso era che la civiltà fosse destinata al fallimento. La sfiducia nella natura umana e nel futuro imperavano. E questa è un'altra faccia della medaglia: non di rado i timori sollevati dalla scienza non sono che la cartina tornasole di angosce di ben altra natura. Se in film e romanzi il nucleare è spesso associato alla guerra atomica non è soltanto perché il conflitto armato è drammaticamente più efficace di un incidente in una normale centrale, ma anche perché la fantascienza apocalittica è frutto dell'evoluzione in chiave mitica e futuribile dei vecchi film di guerra. Un posto di primo piano in questa evoluzione lo occupa *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola. Com'è noto il film ripropone la storia narrata da Joseph Conrad in *Cuore di tenebra*, spostando però l'azione in Vietnam. In un primo momento Coppola offrì a George Lucas la regia. Lucas rinunciò in quanto stava per imbarcarsi nell'impresa di *Guerre Stellari*. Ma le strane coincidenze che uniscono guerra e fantascienza sotto il segno dell'apocalisse non finiscono qui. L'espediente della voce narrante fuoricampo, un tratto caratteristico di *Apocalypse Now*, fu ripreso pochi anni dopo da Ridley Scott in *Blade Runner*, il film che ha rappresentato in forma forse definitiva l'avvenire come una Babele di rovine bagnate, incessantemente da una pioggia radioattiva. In questa versione dark di Los Angeles, passato e presente convivono proprio come convivevano il reale e il suo simulacro tecnologico, gli umani e gli androidi, i cacciatori e le prede; il tutto nell'impossibilità di tracciare confini certi e rassicuranti tra gli uni dagli altri. Cosa è mai *Blade Runner* se non un'apocalisse del qui e ora? Un'ultima coincidenza: il colonnello che informa il capitano Willard della missione assegnatagli - inoltrarsi in territorio cambogiano per uccidere il Kurtz di Marlon Brando - fu chiamato Lucas in omaggio al regista di *Guerre stellari*. Ma non solo, il ruolo di Lucas fu affidato allo stesso attore che avrebbe poi vestito i panni del protagonista in *Blade Runner*, Harrison Ford. Come ho detto si tratta di semplici coincidenze; ma quella di individuare sensi riposti nei casuali scherzi del destino non è forse una prerogativa di noi esseri umani? Non è forse proprio questa nostra inclinazione a fare di noi ciò che siamo? Anni fa - non ero più un bambino ormai - mi capitò di entrare in una sala cinematografica completamente deserta. Trascorso qualche minuto dall'inizio del film, le luci si accesero. Il proiezionista scese in sala e mi si avvicinò chiedendo se per caso non volessi andarmene a casa. «In che senso, mi scusi?» feci io. «Beh, non c'è nessuno in sala. Non pretenderà mica che proietti il film solo per lei. Naturalmente sono pronto a rimborsarle il costo del biglietto» precisò il proiezionista. Quell'uomo non poteva sapere di essersi appena scontrato con un pezzo della mia vita. Non poteva sapere quanto avesse significato per me *1975: occhi bianchi sul pianeta Terra* e la scena in cui Charlton Heston si gode un film proiettato solo per lui. Forse avrei dovuto essere più disponibile e comprensivo, non lo nego. Fatto sta che risposi: «Pretendo eccome». Il caso vuole che il film in programma quella sera fosse proprio di genere catastrofico, seppure di pessima qualità. Oggi quel cinema non esiste più. Al suo posto c'è una sala Bingo.

Smog, l'apocalisse di Milano

di **Antonio Scurati**

«La Stampa», 31 gennaio 2010

Vivo a Milano, come tutti. Appartengo all'umanità, una specie destinata all'estinzione, come tutte.

Parrà che si esageri, ma la correlazione tra queste due circostanze si è resa particolarmente stringente in questa città della grande pianura in questo gelido mese di gennaio dell'anno 2010. Dall'Epifania in qua, Milano è diventata un ottimo osservatorio sullo sfinimento delle umane cose. Salvo che, nel caso dei milanesi, osservatore e osservato si sono identificati nella medesima persona. Gente sfinita. Sfinita perché priva del senso della fine.

Mentre scrivo, infatti, siamo giunti al diciottesimo giorno consecutivo di violento sfondamento delle soglie d'allarme per inquinamento da polveri sottili. Detto in altri termini: respiriamo veleno. Ciò che sbalordisce, però, è la piega molle che prendono gli eventi, l'effetto ralenti prodotto dal disastro giunto nei pressi del suo punto di precipitazione.

Dapprima niente, silenzio, poi, stancamente, i giornali hanno cominciato a dare notizia: si titola «polvere alle stelle» (da non confondersi con la polvere di stelle), si tracciano grafici sugli andamenti del PM 10, si dedica una striminzita colonnina ai dati medici sul forte aumento di ricoveri ospedalieri per bronchiti e polmoniti, al picco di ictus, infarti e crisi respiratorie gravi. Ma, poi, tutto sommato, ce ne usciamo con una scrollata di spalle. Il sindaco dichiara che non c'è urgenza di intervenire perché l'anno scorso l'emergenza era più emergenza di quest'anno, gli strascichi polemici del derby tengono ancora banco nelle birrerie, ognuno sta solo sul cuor della terra e, in men che non si dica, è già l'ora dell'aperitivo.

I pochi che rilanciano l'allarme vengono liquidati con l'accusa di «catastrofismo». Vengono messi a tacere con un sofisma: il vertice di Copenhagen è stato prima sgonfiato dall'annuncio dell'impossibilità di raggiungere un accordo, poi affossato da un accordo al ribasso, infine sepolto dalla scoperta che alcune previsioni sugli effetti del mutamento climatico erano esagerate o addirittura gonfiate. La conclusione che la malafede ne trae è che non c'è nessuna emergenza ambientale. Per scongiurare l'apocalisse ci si aggrappa, insomma, all'unico indizio contrario ignorando le cento evidenze a favore. Non potendo cambiare la realtà, si cambia discorso. Si tocca ferro, ci si gratta nascostamente le parti intime e si salta alle pagine dello sport.

La catastrofe, anche ammesso che poi venga davvero, è lontana, astratta, è una diceria dell'untore. Come ci spiega il filosofo Jean-Pierre Dupuy, propugnatore di un «catastrofismo illuminista», la fatale complessità dei procedimenti liberati dalla nostra potenza d'azione tecnologica ci obbligherebbe ad anticipare le loro conseguenze nel futuro, ma quella complessità è la stessa che ci impedisce di farlo: di fronte al futuro siamo impotenti, il futuro è incerto di suo, astratto e lontano non meno della catastrofe, il futuro è irreale. Del resto, da sempre l'umanità ha preso atto della realtà delle catastrofi soltanto quando erano già accadute, le ha vissute come l'improvvisa trasformazione di un'impossibilità in una possibilità, come uno strappo ontologico nella maglia dell'essere. Basti pensare alla reazione dell'Occidente di fronte all'Undici Settembre. L'ostacolo che ci impedisce di prendere precauzioni contro di esse è l'impossibilità di credere che il peggio debba ancora venire.

Tutto questo è vero, eppure c'è ancora qualcosa che non torna nella mollezza di questi nostri strani giorni proni al peggio. Non torna la clamorosa inversione tra astratto e concreto di cui i milanesi sembrano vittime. D'accordo, i ghiacciai che si sciolgono (anche se con minor velocità rispetto al previsto) sono al Polo Nord, le foreste amazzoniche disboscate sono a pagina ventisette di "Avventure nel Mondo", le falde freatiche abbassate sono addirittura sotto terra, roba astratta, lontana, futuribile, ma le polveri sottili, per quanto sottili, sono il pacciame che sentiamo ingolfare i nostri polmoni. Qui, ora, sotto questo cielo, su questo lembo di terra avvelenata nel mezzo della grande pianura.

«Che cosa vuole che le dica? Li porti al mare. Sì, anche d'inverno». È davanti ai nostri occhi il pediatra che allarga le braccia quando gli chiediamo cosa fare per nostro figlio che ha la tosse e il catarro per l'intera durata dell'inverno, e poi il raffreddore da fieno per l'intera durata di quella che un tempo si definiva «bella stagione». È qui, ora, nella vita reale, nelle nostre orecchie di Milanesi un tempo efficienti e pragmatici il rantolo che, notte dopo notte, gli impedisce di dormire. Sale dalla culla accanto ai nostri letti matrimoniali della vita presente. Perché allora non ci riscuotiamo dal nostro torpore? Non lo facciamo perché abbiamo smarrito il senso della fine. La verità è che nessuna etica è possibile senza metafisica. E, forse, nemmeno la buona politica. Non agiamo per il meglio, individualmente e collettivamente, se non abbiamo un senso delle cose prime e delle cose ultime. Non prendiamo in mano il nostro destino se rimaniamo incapaci di un pensiero profondo sul nostro essere nel tempo, che vada oltre le previsioni meteo per il prossimo weekend in montagna. E questo profondo senso del tempo profondo porta con sé, innanzitutto, il senso della fine. Quel tempo profondo ci dice che non c'è da attendere lo squillo della tromba: la fine dei tempi si è già realizzata molte volte. Essa ci parla attraverso i fossili, le pile sedimentali, i molari di giganteschi crani primitivi, ci dice che la storia della vita è storia di estinzioni, che sono bastati pochi secoli di caccia a mettere fine a milioni di anni di storia biologica; ci sussurra, quel tempo profondo, d'immense durate, di cose immani e lontane, ma anche borbotta nelle cose vicinissime, nel rantolo emesso dai polmoni impacciati dei nostri bambini nella Milano di questi strani giorni. La fine è già arrivata. Milano, per esempio, ha già finito di essere una città vivibile. Non aspettiamoci l'apocalisse dall'avvenire. L'apocalisse è un fatto quotidiano. Lo sono, però, anche i mezzi per lottare. Coraggio.

Apocalisse climatica? Esodi biblici o profughi climatici

di **Valerio Calzolaio**

C'è un epilogo dietro l'angolo. E questo è solo l'*inizio*. Superati indenni palindromi e associati (11.11.11, 20.11.2011) ora, a dicembre 2011, prevediamo che l'Apocalisse andrà di moda nel 2012: chissà se potremo testimoniarlo in una prossima edizione del Noir in Festival? O come saremo smentiti? Alcune catastrofi sono annunciate da veggenti, indovini, sensitivi, vati, studiosi. E, poi, ci sono gli insegnamenti del passato e le previsioni presenti sulla base di storie e scienze.

Eventi catastrofici in singole parti del pianeta (aree, ecosistemi, città) fanno parte della preistoria e della storia della vita del pianeta, anche umana. Da qualche tempo la specie *Homo Sapiens* è in attesa (fattiva) di un evento che estingua le altre specie e la stessa nostra o che anticipi la fine dell'intero pianeta (rispetto a quella già certa, fra circa cinque miliardi di anni, giorno più giorno meno), si chiami o meno l'Apocalisse.

Uno dei "disastri" annunciati (in corso e a breve termine) è quello dei massicci spostamenti di popolazione, la fuga dal sud povero al nord ricco. Sentiamo spesso autorevoli personalità parlarne (a sproposito), penso ai ministri del precedente governo nei giorni delle manifestazioni nei paesi nel *Nord Africa*, annunciavano esodi biblici, sarebbero dovuti partire in poco tempo centinaia di migliaia, forse milioni di donne e uomini: e come facevamo ad accoglierli? E come faremo?

Dall'altra parte, quasi ogni giorno si leggono purtroppo drammatiche notizie o si vedono palpitanti immagini di evacuazioni per crisi ambientali. Fugge o precipitosamente evacua chi si salva. Spesso, prima, qualcuno non ce la fa, muore. Decine di migliaia di morti, decine di milioni di ecoprofughi sono stabili "statistiche" di ogni anno, ormai da almeno un ventennio. A ottobre c'è stata l'acqua altissima a Bangkok, in Italia le gravi esondazioni a Genova e nel bacino del Magra. In Pakistan poco più di un anno fa le inondazione dell'Indo, in Somalia l'estate scorsa le mancate stagioni delle piogge, in Cina pochi mesi fa le piogge torrenziali, ulteriori esempi, grandi e piccoli, sono innumerevoli e recenti: cambiamenti climatici e crisi ambientali hanno indotto a fuggire dai luoghi di pacifica civile convivenza comunità di milioni di donne e uomini, fra i quali la maggior parte sono propriamente profughi, rifugiati. La Banca asiatica per lo sviluppo ha parlato di trenta milioni di ecoprofughi solo nel 2010.

Ho provato a studiare il fenomeno degli *eco profughi* in un omonimo volume: le migrazioni hanno sempre concause e effetti "ambientali", oggi sono milioni i profughi costretti a fuggire per cause ambientali, è di particolare urgenza definire politiche internazionali di prevenzione e assistenza per i profughi climatici.

Le situazioni (storie e geografie) che ho richiamato sopra risultano ormai frequenti in quelle e in altre aree del pianeta, la causa prevalente sono i *cambiamenti climatici antropici globali*. Tali "cambiamenti" sono stati indotti fino all'ultimo decennio del secolo scorso dalle emissioni di gas serra non in molti di quei paesi ma solo in trentanove paesi industrializzati, questo ha concluso e sancito l'Onu, con unitarie ricerche da almeno venti anni a questa parte (il primo rapporto del panel di scienziati, l'IPCC, risale al 1990 e nel 1992 fu "tradotto" a Rio nella convenzione sui cambiamenti climatici, la UNFCCC). Sinteticamente si può dire che i profughi climatici sono migranti forzati da scelte cattive e comportamenti sbagliati di altri umani, fuggono da lì per cose che abbiamo fatto e facciamo qui.

Dai *rapporti IPCC* emergono alcuni impatti globali, univoci, certi, seppur in dimensioni diverse nei vari scenari temporali e con un grado diverso di vulnerabilità geografica: l'innalzamento del mare, la scarsità d'acqua, gli eventi meteorologici estremi. Se di apocalisse si può scientificamente parlare è in riferimento a uno dei possibili scenari ipotizzati se non riduciamo drasticamente le emissioni di gas serra in atmosfera e la temperatura media crescerà di più di due gradi centigradi nei prossimi decenni. Esodi ci saranno in tutti gli scenari, ma possono non essere biblici, possiamo prevenirli, possiamo adattarci.

Nel 2008 e nel 2009 il numero dei *rifugiati internazionali* "politici" (quelli con lo status di "rifugiato") era di circa quindici milioni, gli ecoprofughi internazionali sono stati ufficialmente di più. E anche i rifugiati politici interni (che non superano il confine) sono ormai meno degli ecoprofughi interni. Ci piaccia o meno, qualche centinaio di migliaia arrivano in Europa ogni anno, ancor più ne arriveranno in futuro. Li abbiamo fatti sloggiare noi, non tutti possono sempre restare in un campo profughi, non tutti riescono (ancora?) a risistemarsi in patria, meglio rendersene conto!

So bene che profughi ambientali e climatici ci sono sempre stati, da Eva e Adamo, nella notte dei tempi. Le migrazioni di individui e gruppi della nostra specie hanno sempre avuto concause-contesti-effetti-impatti ambientali e climatici. Soprattutto quelle forzate, che hanno "obbligato" a fuggire da una residenza (e da un ecosistema). Nella storia e nell'evoluzione della specie umana sapiente l'altra grande costrizione a migrare sono state le guerre e i conflitti.

Rifugiati e profughi (sinonimi), rifugiati politici ("refugees") e ecoprofughi non sono un'invenzione della modernità. Oggi coloro costretti a diventare profughi da ragioni politiche (violenza o persecuzione di istituzioni e comunità umane verso altri umani) acquisiscono lo status di rifugiato (*refugee*) e sono assistiti da una convenzione e da un commissariato dell'ONU. Anche gli attuali profughi climatici hanno origine da comportamenti di altri umani anche se non avrebbe senso dare loro lo stesso "status". Troviamo allora uno specifico modo di prevenire e assistere le migrazioni forzate dai cambiamenti climatici antropici contemporanei!

Ho cercato di ricostruire l'infanzia e l'adolescenza del sistema ONU, chi e come si occupa di diritti umani, di asilo, di assistenza, di cambiamenti climatici. Ho cercato di raccogliere le proposte avanzate da organismi dell'ONU, da scienziati e ricercatori per affrontare le migrazio-

ni forzate dall'innalzamento del mare, dall'aumento in frequenza e intensità di eventi meteorologici estremi, dalla diminuita disponibilità di risorse idriche alimentari e sanitarie.
È possibile prevedere che nel prossimo ventennio vi saranno decine di milioni di nuovi ecoprofughi, soprattutto in alcune *aree*, soprattutto verso l'Europa, soprattutto attraverso il Mediterraneo. Ad esempio, secondo l'ISDR, i rischi (reali) di morte per inondazione sono cresciuti del tredici per cento dal 1990 al 2007, la percentuale di popolazione coinvolta del ventotto per cento. Sulla base delle esperienze del passato e degli scenari di previsione, oltre il settantacinque per cento degli stessi *rischi* si concentreranno in pochi paesi: quelli dei monsoni (Bangladesh, India, Pakistan) e la Cina. I rischi non sono conseguenza solo dell'esposizione e dell'intensità: un'isola o un paese poco popolato o un piccolo paese povero rischiano vita e sviluppo delle intere popolazioni per generazioni.
Emigrazioni forzate: in base al diritto internazionale una emigrazione forzata è di norma arbitraria e vietata, transitoriamente ammissibile solo in casi eccezionali, in sostanza quando non c'è alternativa alla necessità immediata di spostare qualcuno. Complessivamente, al 2050 il rischio di divenire profughi climatici a causa di tali impatti, il rischio anche nello scenario migliore, non riguarda meno di duecento milioni di donne e uomini. Alcuni sono nei nostri ricchi paesi di antica industrializzazione, penso soprattutto ad alcune aree costiere. Molti di più sono negli "altri" paesi, i paesi poveri e i paesi di recente tumultuosa industrializzazione, le drylands, gli arcipelaghi del Pacifico, le aree monsoniche.
Ancora non c'è un patto in vigore fra tutte le persone umane, un patto di convivenza fra di noi come esseri umani e fra noi e il contesto non umano. Esistono comunque patti fra stati che rappresentano i cittadini di ogni Stato nazionale. Molti di questi patti prevedono la libertà di migrare. Scritta solennemente, ereditata da millenni e secoli di migrazioni forzate, proclamata dalla Rivoluzione Francese, la libertà di migrare costituisce elemento essenziale del liberalismo. Diritto di partire, libertà di migrare.
La *Dichiarazione Universale dei diritti umani* (1948) contempla il diritto alla libertà di movimento e di migrazione. Il primo comma dell'articolo 13 dichiara che «ogni individuo» ha il diritto di muoversi e risiedere «entro i confini di ogni Stato» (ecco anche una libertà individuale e collettiva di migrazione interna al singolo stato nazionale). All'art. 29 si aggiunge che eventuali limitazioni devono essere stabilite dalla legge per rispettare eventuali diritti e libertà di eventuali altri. Il secondo comma dell'articolo 13 dichiara che «ogni individuo» può liberamente lasciare il proprio paese e ritornarvi, lasciare "qualsiasi paese" e ritornare nel "proprio" (ecco anche una libertà individuale e collettiva di migrazione esterna e generale, come andata, come ritorno, come andata senza ritorno, come andata con ritorno!). L'articolo successivo contempla il diritto di asilo.
Abbiamo il diritto di restare vivi e liberi dove ci troviamo a risiedere. Non si può e non si deve "obbligare" a migrare! Di qui è storicamente derivato il diritto d'asilo, accogliere chi viene rifiutato dalla comunità di originaria residenza, una sorta di diritto di "fuga" dalla violenza, dalle persecuzioni militare, razziale, sessuale, politica, religiosa. Il diritto d'asilo ha una specifica normativa internazionale, si fa domanda e se è accolta (in base a una precisa casistica di "discriminazioni" e "violenze" cui si può essere sottoposti nel "proprio" paese) si diventa "rifugiati". Da oltre 60 anni c'è una apposita Convenzione ONU e un apposito Alto Commissariato che si occupa dei "rifugiati" che attraversano il confine e assegna loro uno specifico "status", tradottosi spesso in lunghe penose soste nel limbo dei campi profughi. Gli ultimi dati ci parlano ancora di circa quindici milioni di rifugiati "politici", di cui quattro milioni sono i profughi palestinesi.
Chi è partito e partirà da Tunisia e Libia in genere non cerca il primo "asilo", non si tratta di "rifugiati" e non sono solo tunisini e libici, già oggi vi sono tante persone che vengono dall'Africa sub sahariana, in fuga da altri rivolgimenti armati e climatici. Finora è stato chiesto alle nazioni del Maghreb (dall'Italia e in parte dalla stessa EU) di fare da "tappo" per i flussi migratori sul Mediterraneo da Sud a Nord. Lo hanno fatto, i porti costieri si sono riempiti di potenziali migranti, alcuni dei quali sono stati rinchiusi, altri indotti a guadagnare qualcosa per trovare rotte diverse (e ancor più clandestine), altri si sono inseriti in circuiti criminali, altri sono riusciti a integrarsi. Il "regime" di quelle nazioni era poco importante per le democrazie europee. Ora tutto sta cambiando e i flussi sono ripresi. Nessun catastrofismo: la previsione è che saranno sempre più frequenti e intensi nel prossimo decennio.
Solo un'effettiva cooperazione allo sviluppo sostenibile e un'effettiva eventuale accoglienza possono far fronte a questi esodi che sono destinati a crescere e non possono essere comunque repressi. È un loro diritto internazionale, è una nostra consapevolezza umana. I "rifugiati climatici" o ecoprofughi non hanno alcuna responsabilità degli eventi, causati invece da comportamenti di altre comunità in tutt'altra parte del mondo (la "nostra"). Ecco, va affermato per tutti un diritto di restare, di non migrare! Ovviamente adattandolo con misure di prevenzione, riduzione, mitigazione e con fondi per l'assistenza. "Illuminare" le catastrofi prossime venture, impedire che siano apocalittiche se non riusciamo a impedire che si verifichino.
Questo diritto dovrebbe correre parallelo a una libertà positiva, la libertà di migrare! La libertà di poter scegliere il luogo dove risiedere: le migrazioni sostenibili! Bisogna averne i presupposti di conoscenza, informazione, mezzi materiali. E ovviamente scegliere il luogo significa anche scegliere le regole e i lavori della comunità nella quale ci si vuole integrare. Libertà come capacità effettiva di scelta. Libertà come responsabilità.

Finché c'è apocalisse c'è speranza...

Intervista a Giulio Sapelli

di **Ranieri Polese**

A ogni epoca corrisponde una sua apocalisse. Solo considerando gli ultimi sessant'anni, la paura della fine del mondo ha assunto varie forme. Durante la Guerra Fredda, nell'Occidente il pericolo dei rossi assumeva l'immagine minacciosa degli extraterrestri, prevalentemente marziani visto che Marte è il Pianeta Rosso. Dopo la crisi dei missili a Cuba, prende forza l'incubo nucleare. Poi, a seguire (ma siamo già molto vicini a noi), ecco le malattie devastanti come il virus Ebola, o la catastrofe ecologica frutto di uno sviluppo incosciente e distruttivo. Una minaccia sempre presente, un long seller si potrebbe dire, è l'asteroide che si abbatte sulla Terra: 65 milioni di anni fa distrusse i dinosauri, potrebbe accadere di nuovo. Magari nella fantomatica data del 21 dicembre 2012, secondo la cosiddetta profezia dei Maya. Oggi, però, ciò che l'uomo comune vive come l'imminente catastrofe è legato alla crisi finanziaria che manda a picco le borse, fa cadere governi, provoca disoccupazione e miseria e getta intere nazioni in un tunnel di disperazione senza apparente via d'uscita. Abbiamo imboccato un ciclo senza ritorno, in cui siamo entrati senza volerlo e contro il quale nulla possiamo?

Sono veramente pochi i cicli indipendenti dalla volontà umana. Certo, oggi possiamo vedere che certi movimenti sono innescati da avanzati ritrovati tecnologici, ma anche questi in fondo risalgono alla volontà di una o più persone o gruppi. C'è, è vero, un altro segmento distinto dell'economia, è l'attività finanziaria, ma anch'essa è frutto della volontà umana. Qui agiscono degli oligopoli, le banche di affari o di investimenti, che usano complicatissimi strumenti finanziari al fine di moltiplicare il profitto delle operazioni. Si sa che in pochi millesimi di secondo un operatore finanziario esperto può far crollare un paese grande come l'India.

Nel suo nuovo romanzo, *L'indice della paura*, Robert Harris immagina un algoritmo talmente evoluto da prendere il sopravvento sul mercato mondiale, ma addirittura anche contro l'uomo che lo ha inventato.

Ma è la vecchia storia del robot che si ribella e mangia l'uomo. Fantascienza come in quel vecchio film *Il pianeta probito*, ma sono cose che non si sono mai viste né mai si vedranno.

Eppure i paesi a rischio di fallimento vivono la crisi come una catastrofe imponderabile che si abbatte su di loro come un asteroide.

E invece anche qui c'è stata una scelta: privilegiare paesi le cui banche sono piene di asset tossici a svantaggio di quelli in cui le banche hanno investito in titoli di Stato è stata una scelta politica. Questa scelta distrugge Italia e Spagna e premia Francia, Germania e Stati Uniti. È la vittoria dei manager finanziari stock-optionist, che poi sono l'ultima incarnazione di quei tecnici che dalla fine della guerra furono visti come protagonisti emergenti. Di loro aveva parlato James Burnham ne *La rivoluzione dei tecnici* (Mondadori lo tradusse nel 1946), e contro di lui aveva polemizzato Maurice Duverger che dava invece il primato ai partiti politici.

Lei dice che il vero significato di Apocalisse è rivelazione, e che quindi ha un valore salvifico. Però prima di arrivare alla rivelazione c'è la guerra totale, l'ultimo scontro.

È la faccia misterica dell'Apocalisse, quella che conduce alla distruzione, la damnatio. E qui interviene l'Angelo del male, che in questo caso non può essere che la Cina, che ha instaurato un capitalismo di Stato autoritario dirigista non di mercato (non c'è mercato in Cina). La guerra sarà inevitabile.

Ma i cinesi hanno comprato a man bassa titoli statunitensi.
E dove dovevano investire, nell'euro? Certo che no, ma neppure nello yen. Il Giappone è un'economia che non cresce da venti anni, dal tempo degli Accordi del Plaza quando il dollaro fu svalutato. Allora gli Stati Uniti fecero fuori il Giappone, oggi stanno facendo fuori l'Europa, con le banche di investimento americane che stanno riconquistando la leadership.

Quattro anni fa, quando iniziò la crisi...
All'uomo della strada si manifesta circa quattro anni fa, ma la crisi parte molto prima. Nel '97 c'è la crisi asiatica, e già alla fine degli anni Novanta, Paul Krugman aveva previsto una grande depressione. Per vedere la crisi che stava arrivando, bastava non andare a studiare dagli economisti neoclassici: quelli che non avevano capito e non facevano capire niente.

Ma veniamo allo scontro finale.
Lo scontro con l'Angelo del male è inevitabile. C'è solo da sperare che questa battaglia si combatta con le armi del commercio, con l'espulsione della Cina dal WTO, che si denunci la non reciprocità degli scambi, si rifiutino le merci tossiche.

E la salvezza?
È la seconda fase dell'Apocalisse, il trionfo dell'Angelo buono. Nasceranno società cooperative no-profit, meno legate alla tecnica, che non pongono il profitto al centro di ogni azione umana.

Quando avverrà tutto questo?
È un processo laborioso, ci saranno anni di transizione, anni duri, di sofferenze. Ma non dobbiamo smettere di farci guidare da quello che Ernst Bloch chiamava il Principio speranza.

Ci sono già dei segni?
Gli indignati li vedo come un segnale positivo, così come negli Stati Uniti il movimento Occupy Wall Street. C'è negli Stati Uniti un forte aumento della disoccupazione, ma l'importante è non cadere nella disperazione apocalittica. Per fortuna non tutta la soggettività è stata annichilita. Si tornerà, dopo la società della crescita infinita, dopo la società dei diritti, a ritrovare i vincoli morali, come la salvaguardia dell'ambiente per le generazioni future. Finora abbiamo assistito a degli scempi, come la distruzione dell'educazione classica che è la devastazione dei giovani che verranno dopo di noi. C'è una obbligazione morale, culturale che non si deve confondere con il profitto. Io parlo di educazione liberale, nel senso usato da Piero Gobetti che chiedeva per l'Italia una rivoluzione morale. Il fascismo, diceva, era l'autobiografia degli italiani, ne aveva rivelato tutto il peggio. Da questa constatazione doveva partire una rivoluzione morale e intellettuale. Non c'era allora, non ci sono oggi scorciatoie.

Ma la storia d'Italia vede ripetersi sempre questo richiamo: allora non è cambiato niente?
Io però non perdo la speranza. Credo nel Dio nascosto, che regola anche nostro malgrado la storia. Ci sono segnali. Anche nelle società degradate: le organizzazioni delle donne nel Mediterraneo del Nord e in Africa, per esempio, operano per rendere la vita migliore. Nel cosiddetto Terzo mondo, nei paesi emergenti come si chiamano oggi, ci sono le esperienze del micro-credito, delle organizzazioni no-profit, della cooperazione. Il volontariato oggi è una realtà diffusa e in crescita. Io vedo fiorire una quantità di azioni umane progressive.

Apocalypse Noir

di **Alexander Ballinger**

a cura di **Abigail Willis**

traduzione di Claudia Vettore

Per tradizione, il film apocalittico o sulla fine del mondo appartiene al filone dei generi horror, catastrofico o di fantascienza; è il caso di *The Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968), *Independence Day* (1996) e *Armageddon* (1998). Riveste tuttavia un ruolo importante anche nel cinema noir classico e nelle sue manifestazioni successive - il neo-, retro- o *future* noir - di cui è materia ideale dal momento che presenta i temi della paranoia, del pessimismo e dell'esaurimento psicologico.

Ad oggi non è stato pubblicato un solo volume dedicato specificatamente al noir apocalittico dagli studiosi del genere. Riflessioni concernenti singoli film noir apocalittici figurano però in testi accademici quali *Atomic Bomb Cinema* (Jerome F. Shapiro, 2002); *Visions of the Apocalypse* (Wheeler Winston Dixon, 2003); *Celluloid Mushroom Clouds: Hollywood and the Atomic Bomb* (Joyce E. Evans, 1998) e il più populista *Apocalypse Movies* (Kim Newman, 2002).

Questo articolo propone una guida di massima a una delle parti meno note e più conturbanti del cinema noir statunitense e britannico, con l'auspicio di stimolare considerazioni di più ampio respiro sul noir europeo e internazionale nelle sue varie sembianze apocalittiche. Presenta una panoramica su tre dei principali filoni contemporanei afferenti all'apocalisse - quello religioso, quello bellico e, il più significativo, quello nucleare - e sulle modalità in cui questi contribuiscono al noir e lo influenzano.

L'apocalisse religiosa

...è caduta Babilonia la grande! È diventata ricettacolo di demòni, covo di ogni spirito immondo...

Questo passaggio tratto da *Il libro della Rivelazione* (anche noto come *L'Apocalisse*) potrebbe benissimo descrivere la città-tipo in cui abitano la maggior parte dei protagonisti dei film noir archetipici. Los Angeles è, nella maggioranza dei noir apocalittici, l'equivalente odierno di Babilonia. Situata nell'assolato Stato della California, è gremita di volti minacciosi: si va dalla città di tenebre e smarrimento percorsa da anime solitarie isolate come Morgan (Richard Basehart) in *He Walked by Night* (*Egli camminava nella notte*, 1948) e da zelanti psicopatici come John Doe (Kevin Spacey) in *Se7en* (*Seven*, 1995) all'infernale area industriale abbandonata governata da Eric Masters (Willem Dafoe) in *To Live and Die in L.A.* (*Vivere e morire a Los Angeles*, 1985).

Gli sfortunati protagonisti del noir solo raramente subiscono o provocano «la completa distruzione finale del mondo» descritta ne *Il libro della Rivelazione.* Ma il comportamento demoniaco di personaggi come il predicatore surrogato Harry Powell (Robert Mitchum) in *Night of the Hunter* (*La morte corre sul fiume,* 1955), l'angelo vendicatore Max Cady (Robert de Niro) nel remake di *Cape Fear* del 1991 e Alex Cutter (John Heard), che sfreccia nel finale di *Cutter's Way* (1981) come un cavaliere dell'apocalisse, non sembrerebbe fuori luogo nella Babilonia originale.

Fuoco, zolfo e scosse

Poi l'angelo prese l'incensiere, lo riempì del fuoco dell'altare e lo gettò sulla terra. Immediatamente ci furono tuoni, voci, lampi e un terremoto.

Dalle sommosse dei Zoot Suit nel 1943 a quelle degli Watts negli anni Sessanta, fino ai tumulti del 1983, la Città degli Angeli è stata segnata da disordini di natura sociale. Le ribellioni di Rodney King rappresentano l'apice incandescente di *Dark Blue* (*Indagini sporche*, vincitore del Leone Nero a Courmayeur nel 2002) di Ron Shelton, in cui Eldon Perry (Kurt Russell) si ripresenta per vituperare la corruzione, il razzismo e il fanatismo endemici nel Los Angeles Police Department, in cui ha prestato servizio per tanti anni.

Sviluppatasi pericolosamente in prossimità della faglia di San Andreas, la tentacolare metropoli di Los Angeles è soggetta a scosse e terremoti tanto quanto la progenitrice Babilonia, e infligge la punizione biblica a un popolo impenitente. Nonostante i terremoti siano solitamente materiale per i film catastrofici, scosse sporadiche fanno sentire la propria onda d'urto nel corso di un paio di neo-noir degni di nota.

In *Hickey and Boggs* (*La morte arriva con la valigia bianca*, 1972) il sontuoso appartamento di un sospettato viene improvvisamente distrutto da una scossa causata da una frana, sebbene i due investigatori disincantati protagonisti del film a malapena se ne accorgano. Il fatto che la coppia dissoluta sia interpretata da Bill Cosby e Robert Culp, star della serie televisiva *I Spy* (1965-1968), ha reso *Hickey and Boggs* quasi sacrilego per il pubblico contemporaneo. Anche *The Two Jakes* (*Il grande inganno*, 1990) è percorso da "persone tremanti" che destabilizzano l'indagine ossessiva di Jake Gittes (Jack Nicholson) sulle attività anti-ecologiche della famiglia Mulwray.

Il fiume si prosciuga

Poi il sesto angelo versò la sua coppa sul gran fiume Eufrate, e le sue acque si prosciugarono perché fosse preparata la via ai re che vengono dall'Oriente.

The Two Jakes riprende alcuni degli elementi del retro-noir apocalittico *Chinatown* (1974), in cui uno dei protagonisti è la

figura semi-biblica di Noah Cross (John Huston). Diversamente dal suo omonimo nel Vecchio Testamento, Cross è tutt'altro che un salvatore, e la sua brama di acqua e potere lo porta a distruggere sia la propria famiglia che l'ambiente. Cross dice a un incredulo Gittes (Jack Nicholson): «Vede signor Gittes, la maggior parte delle persone non si trovano mai a dover affrontare il fatto che, nel momento e nel posto giusto, sono in grado di fare qualunque cosa». Se nel caso di Cross ciò significa mettere incinta la propria figlia, assassinare la propria compagna e trasformare le riserve d'acqua di Los Angeles in un arido deserto, allora forse questo specifico Noah dovrebbe essere il protagonista de *Il libro della Rivelazione*, piuttosto che di quello della *Genesi*.

Forse non è eccessivo ipotizzare che la rappresentazione del male in *Chinatown* sia risultata abbastanza naturale sia al regista del film, Roman Polanski, che a John Huston. Entrambi erano stati testimoni di scenari sufficientemente apocalittici: Polanski era sopravvissuto all'esperienza del ghetto di Varsavia e ne era fuggito, mentre la terribile esperienza di Huston nel campo delle moderne operazioni nucleari aveva trovato voce nei suoi implacabili documentari di guerra, *Report From The Aleutians* (1943), *San Pietro* (1945) e *Let There Be Light* (1946).

L'apocalisse bellica

Let There Be Light segue in modo toccante il trattamento e la riabilitazione di veterani traumatizzati in un ospedale psichiatrico militare. Alcuni - secondo il narratore - mostrano "sintomi psiconevrotici" che comprendono «un senso di catastrofe incombente, di disperazione, paura e isolamento». Potrebbe essere la lista dei traumi di cui soffrono i protagonisti del cinema noir apocalittico. Avendo timore degli effetti demoralizzanti del film, l'esercito lo vieta subito dopo la produzione, fino alla sua uscita ufficiale nel 1981. Non resta quindi che raccontare queste storie con i film noir.

I veterani turbati

Tra i veterani turbati del noir rientrano militari le cui ferite fisiche li hanno spinti ad assumere un comportamento psicotico una volta rientrati nella società civile, militari le cui orribili esperienze belliche si manifestano sotto forma di amnesia o di disturbo post-traumatico da stress ed ex prigionieri di guerra che risentono delle devastazioni della tortura - solitamente flashback, blackout o rabbia, spesso associati a una indomabile necessità di ottenere vendetta. Il noir dà anche rifugio a una piccola cerchia di veterani talmente in conflitto con la società da trasformarsi in assassini una volta che non sono più sotto attacco. Questi violenti psicopatici lasciano in bocca un sapore cattivo e mandano una fitta alla bocca dello stomaco.

Johnny (Alan Ladd) e Buzz (William Bendix) in *The Blue Dahlia* (*La dalia azzurra*, 1946) sono solo due dei molti veterani del cinema noir degli anni Quaranta che tentano di reintegrarsi nella vita civile. Non aiuta, nel caso di Buzz, una scheggia di shrapnel conficcata in testa, «grande quanto il suo cervello», e le sue ire violente - innescate dal bebop o dalla "monkey music" - ne fanno il sospettato iniziale nell'indagine centrale sull'omicidio del film. E Johnny non è in una posizione migliore, con la ex-moglie che dice di lui: «forse hai imparato a trarre piacere dal far male alla gente». La gestione dell'ira non è nemmeno uno dei punti forti di Bill Saunders in *Kiss The Blood Off My Hands* (*Per te ho ucciso*, 1948). Dopo aver trascorso due anni in un campo di prigionia nazista, per Saunders (Burt Lancaster) è impossibile reintegrarsi nella vita londinese; assalito da una collera incontrollabile, finisce per uccidere accidentalmente un oste. Viene quindi risucchiato da una spirale di fuga fatta di rapimenti, inganno e corruzione. Le sue azioni lo porteranno a essere nuovamente incarcerato, stavolta non per mano dei Nazisti, ma di una società incapace di trovare un posto ai suoi demoni.

Ma forse è meglio ricordare che dimenticare. Uno dei più eccentrici veterani amnesici è George Taylor (John Hodiak) in *Somewhere in the Night* (*Il bandito senza nome*, 1946). Una volta dimesso dall'ospedale militare, George tenta di rimettere insieme i pezzi della sua vita precedente alla guerra. Partendo solo da un messaggio della moglie, una pistola e una lettera di un certo Larry Cravat, diviene un efficiente investigatore privato del suo stesso passato oscuro. Dopo che George scopre l'identità di Cravat, dice addio al proprio complice di complotti e rimpatria il bottino, il caso è chiuso. Ma non ha nessun desiderio di tornare alla vita di delinquente e nemmeno di avviare una carriera come investigatore privato: «No grazie. Vedi, tre anni di guerra possono cambiare un uomo».

Non ha possibilità di partire da zero il pilota di aereo da caccia Adam Lucian (Kieron Moore) nel noir britannico *Mine Own Executioner* (*Carnefice di me stesso*, 1947). Sopravvissuto e fuggito da un campo di prigionieri di guerra giapponese, ma con ripercussioni tali da non essere in grado di affrontare la vita civile - nemmeno con l'aiuto di uno psichiatra -, scambia la moglie per un soldato giapponese e la uccide, prima di sparare verso se stesso e andare incontro alla propria morte tuffandosi da un alto edificio.

In una carriera cinematografica che si è affiancata a quella nell'ambiente militare e nella politica di massimo livello, Robert Montgomery è regista e interprete di quello che è forse il più allucinatorio di tutti i noir di veterani turbati, *Ride the Pink Horse*

(*Fiesta e sangue*, 1947). Montgomery è Gagin, un ex-soldato senza emozioni in viaggio verso il New Mexico per vendicare la morte di un amico. Durante le sue azioni sanguinose, catastrofiche per chiunque vi sia coinvolto, resta una non-entità robotica, un prototipo per gli angeli vendicatori del neo-noir, Earl Macklin (Robert Duval) in *The Outfit* (*Organizzazione crimini*, 1973), o Walker (Lee Marvin) in *Point Blank* (*Senza un attimo di tregua*, 1967).

In un trittico di significativi film noir, il sempre fidato John Garfield copre l'intera gamma dei veterani turbati, dal soldato dell'armata che rientra dalla Guerra Civile spagnola, dove ha subito torture, in *The Fallen Sparrow* (*Il passo del carnefice*, 1943), passando per il delinquente non riformato che torna a una vita criminosa in *Nobody Lives Forever* (*Una luce nell'ombra*, 1946), fino al veterano inghiottito inesorabilmente dalla criminalità in *The Breaking Point* (*Golfo del Messico*, 1950).

L'ultimo film, vigoroso remake di *To Have and to Have Not* (*Acque del Sud*, 1944) vede il tentativo di Harry Morgan (Garfield) di gestire una traballante attività di trasporto privato su barca dopo aver prestato servizio militare nel Pacifico. Come succede nei noir, una cosa tira l'altra... alla ricerca disperata di denaro, è implicato in un contrabbando che va a monte e lo trascina verso l'omicidio, l'adulterio e la morte del suo amico più caro, con una sparatoria finale in cui usa al massimo le abilità militari acquisite. Minimizza le azioni commesse commentando cinicamente: «Nelle Filippine ho fatto di peggio e mi hanno dato una medaglia».

Il veterano turbato diventa assassino

Se ne avete il fegato, guardate la lacerante performance di Robert Ryan nei panni di un accanito veterano ferito colmo di collera apocalittica in *Act of Violence* (*Atto di violenza*, 1949). Potremmo considerarlo *il* film-prototipo del veterano-assassino. Ryan (Joe Parkson), unico sopravvissuto a una malriuscita evasione di prigionieri di guerra, fa visita a una idilliaca comunità californiana per assassinare l'ufficiale vigliacco (Van Heflin) che ha tradito gli evasi. Come i suoi successori - John Baron in *Suddenly* (*Gangsters in agguato*, 1954), Raymond Shaw in *The Manchurian Candidate* (*Va e uccidi*, 1962) e Travis Bickle in *Taxi Driver* (1976) - Parkson manca il colpo, ma causa abbastanza devastazioni da scuotere anche i più incalliti aficionados del noir. Questi assassini sono, rispettivamente, pagati, persuasi o spinti a uccidere dai mali della società. Si dimostrano immancabilmente accaniti a raggiungere il loro obiettivo, soffrono di disturbi nervosi e mal di testa paralizzanti e muoiono tra grandi sofferenze - elettrocuzione nel caso dell'assassino politico Baron (Frank Sinatra) e suicidio per il veterano della guerra di Corea Shaw (Laurence Harvey). Ironicamente, è solo perché con la sua folle sparatoria ha esaurito tutti i proiettili che il veterano del Vietnam Bickle (Robert De Niro) non riesce a togliersi la vita nel cruento finale di *Taxi Driver*. Non vi è alcuna rivelazione finale, riconciliazione né segnale di premonizione in questi film. Sono inesorabilmente noir, ma se volete vedere un *vero* noir apocalittico, copritevi gli occhi, procuratevi le compresse di ioduro di potassio e continuate a leggere...

Il noir nucleare e l'apocalisse nucleare

Considerate per un attimo il primo test atomico degli Stai Uniti effettuato nel 1946 - nome in codice "Gilda". Questa bomba di ventitre chilotoni lanciata sull'atollo delle isole Bikini deve il suo nome alla più distruttiva delle femmes fatales del cinema noir. Secondo la leggenda popolare, le linee curve di Rita Hayworth (Gilda) avrebbero adornato la punta della testata nucleare. Il cinema noir è entrato nell'era nucleare e il meltdown è finalmente cominciato.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, nell'esercito americano vigeva una politica di censura di qualsiasi dibattito pubblico sull'energia nucleare - in particolare nei film - il che forse spiega perché bisogna aspettare la fine del 1945 per vedere il primo noir nucleare, *The House on 92nd Street* (*La casa della 92a strada*, 1945).

The House on 92nd Street si basa sulla storia vera di un agente doppio statunitense, un'organizzazione spionistica nazista e The Manhattan Project. Un notevole successo inaspettato per la Twentieth Century Fox, il film soddisfa un pubblico recentemente liberato bramoso di saperne di più sul programma di ricerca nucleare segreto degli Stati Uniti. Il cast, composto da un'invisibile combinazione di professionisti e non (inclusi dei dipendenti dell'FBI), e l'azione perlopiù «fotografata nei luoghi effettivi in cui sono avvenuti i fatti originali» hanno sancito il lancio della tradizione semi-documentarista del cinema noir. Realizzato dal pragmatico Henry Hathaway (a cui si devono i pionieristici noir semi-documentaristi *Kiss of Death - Il bacio della morte*, 1947 e *Call Northside 777 - Chiamate Nord 777*, 1948), il film è stato prodotto da Louis De Rochement, egli stesso avvezzo alla ricostruzione di eventi di attualità, anche noti come "attualità creativa", nei suoi cinegiornali mensili *March of Time* (1935-1951). Persino Alfred Hitchcock è saltato sul carro, introducendo una componente nucleare in *Notorious* (*Notorius, L'amante perduta*, 1946), in cui il contrabbando del minerale di uranio, o "MacGuffin", è un elemento cruciale nella trama. Sebbene il deposito segreto di minerale di uranio (nascosto in bottiglie di Champagne) rivesta un ruolo secondario nella contorta relazione tra Devlin

(Cary Grant) e Alicia Huberman (Ingrid Bergman), i nazisti che lo possiedono hanno ovviamente un altro tipo di fissione in mente. Per inciso, Roman Polanski, grande hitchcockiano, ha utilizzato un MacGuffin analogo nel suo neo-noir *Frantic* (1988), in cui un dispositivo nucleare finisce, catastroficamente, nelle mani dell'uomo sbagliato, il dr. Richard Walker (Harrison Ford), alla deriva in una Parigi aliena e minacciosa.

Gli spaventosi anni Cinquanta

Favoriti dal recente bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki, nonché dal desiderio degli studios di capitalizzare sull'interesse pubblico negli incessanti test nucleari, durante i restanti anni Quaranta sono stati prodotti quasi trenta film correlati alla bomba atomica. Ma è solo con la guerra fredda, negli anni Cinquanta, che il noir nucleare trova davvero il ritmo giusto.

Il decennio si apre con un noir tormentato dall'ansia nucleare, in cui Frank Bigelow (Edmond O'Brien) - un innocente contabile trovatosi implicato in un corrotto traffico di iridio - viene avvelenato con una sostanza radioattiva in *D.O.A.* (*Due ore ancora*, 1950). Trascorre le ultime dolorose ore di vita indagando sul proprio omicidio mentre si muove all'impazzata in una sconcertante Los Angeles, alla ricerca disperata del suo assassino. La condizione fatale di Frank incarna le paure inconscie della nazione nei confronti dell'avvelenamento radioattivo. Incredibilmente, gli eventi reali hanno fatto eco al cinema noir quando nel 2006, a Londra, l'ex colonnello dell'FSB russo, Alexander Litvinenko, è stato avvelenato a morte con polonio-210.

Il film *The Thief* (*La spia*, 1952) è significativo perché si tratta dell'unico noir muto prodotto nell'era sonora, ma il cui tema è interamente nucleare. Delinea la scoperta, la fuga e infine il fallimento di uno scienziato che passa informazioni segrete ai Comunisti. In un'interpretazione misurata, lontana anni luce dagli eccessi di *The Lost Weekend* (*Giorni perduti*, 1945), premiato con l'Oscar, Ray Milland interpreta lo scienziato impenitente che si arrende solo dopo la morte di uno dei suoi inseguitori.

L'intero decennio degli anni Cinquanta ha visto proliferare i test nucleari nel Pacifico del sud (sono state testate sessantasette armi nucleari tra il 1946 e il 1958 nelle isole Marshall e oltre cento nel deserto del Nevada). La Guerra Fredda ha esacerbato la corsa alle armi nucleari, incrementando sempre più nel pubblico americano la preoccupazione per gli effetti dell'EMP (Electro Magnetic Pulse, impulso elettromagnetico) e il timore che lo stronzio 90 entrasse nella catena alimentare. Ed è in questa situazione di nervosismo diffuso che, negli anni Cinquanta, tre noir incredibilmente intensi hanno contribuito a mandare in tilt i contatori Geiger del cinema.

Detective Stone (*Split Second*) (1953) è stato il primo film diretto da Dick Powell, più noto per i suoi ruoli crudamente realistici in alcuni noir quali *Murder My Sweet*, (*L'ombra del passato*, 1944) *Cornered* (*Missione di morte*, 1945), *Pitfall* (*Tragedia a Santa Monica*, 1948) e *Cry Danger* (*Nei bassifondi di Los Angeles*, 1951). *Detective Stone* (*Split Second*) è pieno zeppo di archetipi del genere noir, ma ha anche un massiccio carico nucleare: tre detenuti in fuga, uno dei quali è, guarda caso, un veterano decorato dal carattere incontrollabile (suona familiare?), le cui prodezze nell'assalire conducenti d'auto li trascinano in una serie di rapimenti. Rintanatisi con le vittime in un covo desolato confinante con un sito di test nucleari, l'ultima cosa che negoziano è che l'esercito statunitense effettui i test prima di quanto programmato...

Split Second vanta un cast e una troupe con un prestigioso pedigree noir. Stephen McNally e Paul Kelly interpretano due dei detenuti dal tragico destino, mentre Jan Sterling è una delle sfortunate vittime del rapimento, tutti immersi nella fotografia in chiaroscuro di Nicholas Musuraca e avvolti dalla claustrofobica scenografia di Albert S. D'Agostino e Jack Okey. Questo sarà l'unico noir diretto da Dick Powell, la cui carriera di regista è stata stroncata dal cancro all'età di cinquantotto anni. Ironia della sorte, il cancro successivamente sviluppato sarebbe stato causato dalla contaminazione nucleare, mentre girava *The Conqueror* (*Il conquistatore*, 1955) in aree in prossimità dei siti dei test nucleari nello Utah.

Come postilla al noir nucleare degli anni Cinquanta, vale la pena di citare il cult stravagante *The Shack out on 101* (1955), una piccola storia di spionaggio industriale ambientata perlopiù entro i confini di un diner in cima a una scogliera. È frustrante rilevare come siano sprecate tre straordinarie icone del noir - Lee Marvin, Frank Lovejoy e Whit Bissell - i cui valorosi tentativi di animare la discontinua sceneggiatura di Edward Dein finiscono per fallire.

City of Fear (*La città nella paura*, 1959) rimette in scena la minaccia di contaminazione nucleare e prova una volta di più quanto agevolmente tali timori possano essere integrati nella sceneggiatura di un noir classico. Vince Edwards (Vince Ryker) è un detenuto evaso che ruba un contenitore di quella che crede essere eroina medica dall'ospedale del carcere. La fortuna gli gira le spalle quando emerge che si tratta di qualcosa di ancora più scottante: cobalto 60 radioattivo. Circondato da ogni lato dalla polizia e dal governo, finisce la sua vita da emarginato mezzo cieco miseramente agonizzante sulla strada. Diversamente da quanto accade a Joe Sullivan (Dennis O'Keefe) - un detenuto analogamente messo con le spalle al muro in un classico del noir, *Raw Deal* (*Schiavo della furia*, 1948), le cui ultime parole all'amata

prima di morire sono «Mi sono preso una boccata d'aria fresca» - non c'è la minima possibilità di redenzione per Ryker, che muore a causa di un fortissimo inquinamento radioattivo.
Nel 1954, Robert Aldrich aveva già inserito un intreccio secondario a sfondo nucleare: il salvataggio di uno scienziato atomico rapito, che rientra tra la clientela dell'investigatore privato Mike Callahan (Dan Duryea), basato a Singapore, in *World for Ransom* (*Singapore intrigo internazionale*). Poi però, nel 1955, assieme allo sceneggiatore A.I. Bezzerides, decide di rimaneggiare radicalmente *Kiss Me Deadly* (*Un bacio e una pistola*) di Mickey Spillane, mentre le leggi sulla censura li costringono a sostituire la trama basata sul contrabbando di droga con un tema nucleare. Il film a basso costo che ne risulta - girato a rotta di collo in ventidue giorni - diventerà un capolavoro del cinema noir, con un'immediatezza, un'intensità e un'esplosività raramente eguagliate nella cinquantina d'anni che seguono la sua uscita statunitense passata inosservata.

"Il grande coso"

La tortuosa trama di *Kiss Me Deadly* è una sfida a ogni spiegazione, ma è incentrata sull'investigatore privato Mike Hammer (Ralph Meeker) che vaga in una L.A. priva punti di riferimento, che lo porta dal suo appartamento modernista di Wilshire Boulevard attraverso le vertiginose strade secondarie di Bunker Hill fino al ground zero a Malibu, sempre alla ricerca del "grande coso". Se qualcuno non lo sapesse, si tratta di un recipiente rivestito di piombo contenente una piccola bomba nucleare ricercata da alcuni criminali estremamente malvagi.
Analogamente sconcertante è il fatto che Hammer non abbia assolutamente nessuna concezione della stupefacente gravità della propria inchiesta. È testimone dell'assordante omicidio di uno scienziato nucleare, è assalito da un picchiatore che brandisce un coltello, è responsabile della morte di uno dei suoi migliori amici (schiacciato da un'auto) ed è rapito e imbottito di siero della verità, il Pentothal sodico. Eppure non si ferma. Perfino quando un incredulo tenente di polizia (Wesley Addy) dice: «Adesso ascolta, Mike. Ascolta attentamente. Pronuncerò alcune parole. Sono parole innocue. Solo una serie di lettere messe assieme. Ma il loro significato è importantissimo. Cerca di capire cosa significano. *Manhattan Project*, *Los Alamos*, *Trinity*...», Hammer si trascina avanti, solo per assistere, nelle parole di Aldrich, «alla distruzione che ha causato», mentre tenta di fuggire dall'epicentro di un'esplosione nucleare.
Uno degli obiettivi di Aldrich in *Kiss Me Deadly* è il desiderio di rappresentare il suo «totale disprezzo e odio» nei confronti del «cinico investigatore privato fascista» di Mickey Spillane. Il suo successo è tale da polverizzare definitivamente i parametri del noir classico con investigatore privato degli anni Quaranta. Il film però per lui è anche una critica velata dell'«era McCarthy, del fine che giustifica i mezzi e di quel tipo di società materialistica che pagava con ricompense a scelta, a volte denaro, a volte ragazze, a volte altro ancora». Il «fine che giustifica i mezzi» descrive in maniera appropriata il modus operandi di Hammer, ma il finale apocalittico di *Kiss Me Deadly* può facilmente considerarsi un velato avvertimento dei pericoli dei test nucleari e della proliferazione di armi.

Il noir nucleare del tipo "cosa accadrebbe se..."

Aldrich chiude il suo trittico di noir nucleari con lo scenario nucleare del tipo «cosa accadrebbe se...» in *Twilight's Last Gleaming* (*Ultimi bagliori di un crepuscolo*, 1977), dove Burt Lancaster interpreta un generale ribelle che requisisce una base missilistica nucleare, esigendo che il presidente statunitense abiuri le condotte riprovevoli delle amministrazioni passate. Lancaster - la cui virtuosistica carriera nei film noir lo ha costretto a soffrire, ad aggirarsi furtivamente e a fare sorrisi compiaciuti in *The Killers* (*I gangsters*, 1946), *Brute Force* (*Forza bruta*, 1947), *Criss Cross* (*Doppio gioco*, 1949), *I Walk Alone* (*Le vie della città*, 1949) e *Sweet Smell of Success* (*Piombo rovente*, 1957) - interpreta un generale analogo in *Seven Days in May* (*Sette giorni a maggio*, 1964) di John Frankenheimer, salvo che stavolta progetta un colpo militare dopo che la sua posizione integralista sul disarmo nucleare è minata da un presidente statunitense liberale (Fredric March).
Fail Safe di Sidney Lumet (*A prova di errore*, 1964, sceneggiato da Walter Bernstein, scrittore messo sulla lista nera) si muove su un terreno simile, ma in questo caso la colpa è attribuibile a un software militare difettoso, mentre un gruppo di jet di caccia nucleari si lancia verso Mosca in una missione di bombardamento irreversibile. Spetta all'angosciato presidente statunitense (Henry Fonda), con l'aiuto di un interprete (un giovane Larry Hagman), decidere quale azione radicale vada messa in campo per evitare l'Armageddon nucleare. L'esito è tipicamente noir: questo presidente degli Stati Uniti adempirà per alcuni anni alle sue funzioni da un rifugio sotterraneo.
Fail Safe sarà oggetto di un remake di Stephen Frears nel 2000, che con grande destrezza gli dà nuova forza trasformandolo in una trasmissione televisiva in diretta, la prima in trent'anni sulla rete CBS. Raggiungendo un pubblico stimato di venti milioni di persone, Richard Dreyfus interpreta il presidente, con il contributo di George Clooney, Harvey Keitel, Don Cheadle, e Norman Lloyd. Sebbene privo dell'intensità febbrile di Lumet, la seconda versione resta un'opera lodevole.

Una precipitazione radioattiva molto britannica

Nella Gran Bretagna degli anni Cinquanta, il noir nucleare serve da trampolino per il team regista/produttore formato da John e Roy Boulting nel disarmante *Seven Days To Noon* (*Minaccia atomica*, 1950). Qui uno scienziato coscienzioso e oberato dal lavoro (Barry Jones) è turbato dal programma governativo di ricerca sulle armi nucleari. Con una citazione garbata della *Rivelazione* «Così, con violenza, sarà precipitata Babilonia, la gran città», ruba un dispositivo nucleare e minaccia di far saltare in aria il centro di Londra, a meno che siano soddisfatte le sue richieste... Esprimendo pubblicamente timori che saranno legittimati solo con il primo movimento ufficiale per il disarmo nucleare (il CND) quasi dieci anni dopo, *Seven Days To Noon* resta più presciente che mai - supportato dalla fotografia in bianco e nero in gusto noir di Gilbert Taylor (anche responsabile di *Dr. Strangelove: or, How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Il dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba*, 1963).

Trent'anni dopo, tre film nucleari britannici rispecchiano le preoccupazioni dello *zeitgeist* in merito alla proliferazione delle basi missilistiche statunitensi nel Regno Unito, alle fughe nucleari e alla politica di Margaret Thatcher a favore delle armi nucleari negli anni Ottanta.

Trasmesso dalla televisione britannica in sei episodi di cinquantacinque minuti l'uno, il film drammatico dall'incedere lento *Edge of Darkness* (1986) - da non confondere con il suo scialbo remake statunitense diretto nel 2010 (*Fuori controllo*) dallo stesso regista - ha trasformato l'inchiesta di un agente investigativo della polizia (Ron Peck) sull'assassinio della propria figlia (Joanne Whalley) in un tentacolare noir nucleare paranoico sull'uso illecito del plutonio, sulle fuoriuscite nucleari e sugli occultamenti internazionali. *Defence of the Realm* (*Dossier confidenziale*, 1985) di David Drury presenta un classico archetipo del noir, quello del giornalista che porta avanti una crociata (Gabriel Byrne) conducendo indagini su un membro del Parlamento (Ian Bannen) coinvolto nello spionaggio politico. La sua inchiesta lo porta dritto al centro di un disastro nucleare di portata quasi catastrofica sudiciamente insabbiato dal governo. Durante tutto il film, l'intensa fotografia piena di ombre di Roger Deakins conferisce alla città di Londra un'atmosfera spiazzante in stile noir, che ricorda *Night and the City* (*I trafficanti della notte*, 1950) di Jules Dassin. In *Hidden City* (*Città segreta*, 1988) di Stephen Poliakoff uno statistico frustrato (Charles Dance) gioca a fare il detective amatoriale con un eccentrico ricercatore di cinema (Cassie Stuart) in una sinistra Londra sotterranea e trovandosi «così sommersi dai segreti, da non riuscire più a ricordare dove siano quelli importanti». La loro ricerca svela i veri orrori dei test nucleari governativi clandestini effettuati negli anni Cinquanta. Ma trattandosi di un noir, sono totalmente impotenti di fronte alla situazione...

Il noir nucleare post-apocalittico

Nonostante la maggior parte delle ambientazioni dei noir post-apocalittici li faccia rientrare a pieno nella fantascienza, la quantità superflua di tropi e tic stilistici del noir di cui traboccano un paio di essi li rende degni di attenzione: *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott e *Forbrydelsens element - Element of Crime* (*L'elemento del crimine*, 1984) di Lars von Trier.

La produzione, il contesto e l'accoglienza di *Blade Runner* (1982) hanno generato una tale quantità di discussioni on line e su carta stampata che la domanda è scontata: si può aggiungere ancora qualcosa a quanto è stato detto su questo iconico "future-noir" Probabilmente no, ma nello spirito del dibattito culturale aperto, ecco un'osservazione su cui si può discutere: *Blade Runner* potrebbe non essere il primo noir apocalittico post-nucleare, titolo che potrebbe spettare a *Five* (*Anni perduti*, 1951), di Arch Oboler.

Nel distopico *Forbrydelsens element* di Lars von Trier, un personaggio commenta «Non esistono più le stagioni, le ultime tre estati non sono state estati, il tempo atmosferico cambia in continuazione, sono sempre uguali». In effetti c'è qualcosa di marcio nello Stato di polizia semi-sommerso rappresentato in questo neo-noir su di giri. All'interno di una serie di ambientazioni noir archetipiche (docks, archivi della polizia, fabbriche e fogne) un detective in pensione (Michael Elphick) conduce un'indagine incontrollabile su alcuni raccapriccianti omicidi seriali infantili.

Perfino il provocatore von Trier proclama che la sua intenzione con *Forbrydelsens element* era di «realizzare il primo film noir girato a colori». Per farlo ha dovuto creare una sgradevole patina nera e gialla ricorrendo a luci al sodio più comunemente utilizzate lungo le autostrade europee. Dopo aver assistito a ipnosi, flashback, molteplici voci fuori campo, tortuose linee dell'intreccio e alle situazioni bizzarre e macabre che Fisher si trova a dover affrontare, risulta chiaro che von Trier è di una modestia disarmante: è difficile immaginare un noir nucleare post-apocalittico al pari dell'incredibile ambizione o *Gesamtkunstwerk* di *Forbrydelsens element*.

Il noir apocalittico oggi

Nel secondo decennio del XXI secolo il noir apocalittico gode di una salute di ferro. *Melancholia* (2011) di Lars Von Trier, più che un film catastrofico è la storia dal sapore noir della disintegrazione

di una famiglia, mentre *Contagion* (2011) di Steven Soderbergh riprende un argomento avviato nel 1950 da *Panic in the Streets* (*Bandiera gialla*) - il tormentato noir di Elia Kazan sugli sforzi contro il tempo di un medico per contenere un'esplosione di peste a New Orleans - per poi portarlo a un punto di rottura.
L'apocalisse della guerra con le sue ripercussioni sui veterani turbati non mostra segni di voler retrocedere, come mostra il suo esempio più recente, *Harsh Times* (*I giorni dell'odio*, 2005) di David Hayer, il cui autoproclamato "soldato dell'apocalisse" (Christian Bale) viaggia attraverso vari flashback dall'Afghanistan alle strade ostili di South Central L.A. La situazione mondiale lascia indubbiamente ancora grande margine di sviluppo al noir apocalittico. Solo nel 2011, da un lato la catastrofe di Fukushima ha riportato i timori legati alla sicurezza nucleare agli ordini del giorno internazionali, dall'altro il tracollo della zona-euro sta destabilizzando la vulnerabile economia mondiale.
La prova che i demoniaci protagonisti del noir apocalittico sono ancora vivi e micidiali viene dal mostruoso Anton Chigurh (Javier Bardem) di *No Country for Old Men* (*Non è un paese per vecchi*, 2007). Si tratta dell'ultimo di una lunga serie di protagonisti di noir apocalittici che risalgono fino a Cody Jarrett (James Cagney) in *White Heat* (*La furia umana*, 1949). L'immagine durevole di Chigurh che imbraccia un fucile da bestiame e una bombola di gas, fremente di biblica ferocia e con un taglio di capelli senza pari nel cinema noir, sembra quella più appropriata con cui terminare questa panoramica sull'"apocalypse noir"...

* Per evitare lamentele del tipo "dov'è *Dr Strangelove: or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963)"? In senso stretto si tratta di una satira nucleare più che di un noir nucleare, ma riceve una menzione d'onore esclusivamente perché include nel cast l'icona del noir Sterling Hayden, nelle vesti del belligerante Brig. Gen. Jack Ripper.

traccia per una filmografia dei noir apocalittici

Anni Quaranta
Fallen Sparrow (*Il passo del carnefice,* John Farrow, 1943)
Report From The Aleutians (John Huston, 1943)
The House on 92nd Street (*La casa della 92a strada*, Henry Hathaway, 1945)
San Pietro (John Huston, 1945)
Gilda (Charles Vidor, 1946)
The Blue Dahlia (*La dalia azzurra,* George Marshall, 1946)
Somewhere in the Night (*Il bandito senza nome,* Joseph L. Mankiewicz 1946)
Nobody Lives Forever (*Una luce nell'ombra,* Jean Negulesco, 1946)
Notorious (*Notorius, L'amante perduta,* Alfred Hitchcock, 1946)
Let There Be Light (John Huston, 1946)
Mine Own Executioner (*Carnefice di me stesso,* Anthony Kimmins, 1947)
Ride the Pink Horse (*Fiesta e sangue,* Robert Montgomery, 1947)
Kiss the Blood off My Hands (*Per te ho ucciso,* Norman Foster, 1948)
He Walked by Night (*Egli camminava nella notte,* Alfred Werker, uncred. Anthony Mann, 1948)
Act of Violence (*Atto di violenza*, Fred Zinnemann, 1949)
White Heat (*La furia umana,* Raoul Walsh, 1949)
D.O.A. (*Due ore ancora,* Rudolph Maté 1950)

Anni Cinquanta
The Breaking Point (*Golfo del Messico,* Michael Curtiz, 1950)
Panic in the Streets (*Bandiera gialla,* Elia Kazan, 1950)
Seven Days to Noon (*Minaccia atomica,* John Boulting, 1950)
Five (*Anni perduti,* Arch Oboler, 1951)
The Thief (*La spia,* Russell Rouse, 1952)
Split Second (Dick Powell, 1953)
Suddenly (*Gangsters in agguato,* Lewis Allen, 1954)
Night of the Hunter (*La morte corre sul fiume,* Charles Laughton, 1955)
World For Ransom (*Singapore intrigo internazionale,* Robert Aldrich, 1954)
Kiss Me Deadly (*Un bacio e una pistola,* Robert Aldrich, 1955)
The Shack out on 101 (Andrew Dein, 1955)
City of Fear (*La città nella paura,* Irving Lerner, 1959)

Anni Sessanta
The Manchurian Candidate (*Va e uccidi*, John Frankenheimer, 1962)
Cape Fear (*Il promontorio della* paura, J. Lee Thompson, 1962)
Dr Strangelove or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (*Il dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba,* Stanley Kubrick, 1963)
Fail Safe (*A prova di errore*, Sidney Lumet, 1964)
Seven Days in May (*Sette giorni a maggio,* John Frankenheimer, 1964)

Anni Settanta
Hickey and Boggs (*La morte arriva con la valigia bianca,* Robert Culp, 1972)
Chinatown (Roman Polanski, 1974)
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)
Twilight's Last Gleaming (*Ultimi bagliori di un crepuscolo*, Robert Aldrich, 1977)

Anni Ottanta
Cutter's Way (*Alla maniera di Cutter*, Ivan Passer, 1981)
Blade Runner (Ridley Scott, 1982)
Forbrydelsens element Element of Crime (*L'elemento del crimine,* Lars von Trier, 1984)
To Live and Die in L.A. (*Vivere e morire a Los Angeles,* William Friedkin, 1985)
The Two Jakes (*Il grande inganno*, Jack Nicholson, 1986)
Defence of the Realm (*Dossier confidenziale,* David Drury, 1985)
Edge of Darkness (Martin Campbell, 1985)
Hidden City (*Città segreta,* Stephen Poliakoff, 1987)
Frantic (Roman Polanski, 1988)

Anni Novanta
Cape Fear (*Cape Fear, Il promontorio della paura*, Martin Scorsese, 1991)
Se7en (*Seven,* David Fincher, 1995)
Mulholland Falls (*Scomodi omicidi*, Lee Tamahori, 1996)

Dal 2000 in poi
Fail Safe (*A prova di errore,* Stephen Frears, 2000)
Dark Blue (*Indagini sporche,* Ron Shelton, 2002)
No Country for Old Men (*Non è un paese per vecchi,* Joel Coen, 2007)
Harsh Times (*I giorni dell'odio,* David Ayer, 2005)
Melancholia (Lars von Trier, 2011)
Contagion (Steven Soderbergh, 2011)

Vedo Nero
la risposta del cinema italiano

in collaborazione con

CINECITTÀ LUCE

Il Noir all'italiana

di **Giorgio Gosetti** e **Gaetano Savatteri**

Se di fronte alla percezione dell'apocalisse, del crollo, insomma della fine di un tempo e di un'idea di società conviene essere dei "pessimisti propositivi", allora il cinema italiano può recitare oggi - e in certa misura da qualche anno sta già in questa sintonia - un ruolo di primo piano. L'immaginario cinematografico è stato non solo la coscienza del secolo appena passato, ma quasi sempre l'avanguardia del pensiero "nuovo": punto d'incontro possibile di linguaggi, esperienze, creatività molto diverse tra loro, il racconto per immagini può offrirci oggi risposte e alternative alla rassegnazione di fronte alla catastrofe. Per questo abbiamo intitolato una parte della nostra riflessione alla "Risposta del cinema italiano". Perché a questo medium affidiamo - non da solo ma nella speranza che sia tessuto connettivo di molte esperienze consentanee - una speranza etica di riscossa collettiva. Dal dialogo che segue abbiamo preso spunto per la giornata d'incontro, coordinata dallo scrittore e giornalista Gaetano Savatteri, che si realizza al Festival con il sostegno di Cinecittà Luce.

GIORGIO GOSETTI - Tutto parte da un presupposto che è difficile sia affermare che negare: il cinema italiano ha subito un risveglio di coscienza tutt'altro che estemporaneo sullo scorcio dell'ultimo decennio e i modi del Noir ne costituiscono una sorta di "spina dorsale" stilistica e tematica. Se si trattasse soprattutto dell'uso di modi narrativi accattivanti e popolari (il thriller, l'intrigo, l'indagine) saremmo di fronte all'ennesimo filone che, a intervalli ciclici, innerva la nostra produzione cinematografica: da sempre commedia e dramma sono i pedali su cui la produzione fa leva per appassionare il pubblico e il "giallo" (nonostante ripetute negazioni ideologiche) fa parte di questo panorama da moltissimo tempo. Invece alcuni momenti "alti" dell'ultimo decennio fanno pensare piuttosto al ritorno di un cinema di "indignazione civile", di spessore diciamo così politico, che i nostri migliori autori coltivano da oltre cinquanta anni, almeno dalla grande lezione di Francesco Rosi e poi di Elio Petri. E, guarda caso, almeno due dei maggiori successi in questo campo (*Romanzo Criminale* e *Gomorra*) vengono da libri che possono essere iscritti nello stesso solco. Sto forzando troppo il punto di vista?

GAETANO SAVATTERI - Provo a forzarlo ancora di più. È evidente che oggi più che mai il Noir classico (per intenderci, il noir alla francese) non sembra avere cittadinanza nel nostro cinema, mentre ha trovato spazio enorme nella letteratura, sia dal punto di vista commerciale che qualitativo. Sai meglio di me che produttori e scrittori di cinema ritengono che un thriller italiano - cioè ambientato in Italia e con attori italiani - non abbia alcun riscontro: dichiarazione di resa preventiva che di fatto impedisce ogni tentativo in questa direzione. Il ragionamento corrente è questo: in Italia il thriller è impossibile, pertanto provarci è inutile. Ragionamento, peraltro, che ricorda molto quello che si faceva fino a una trentina d'anni fa sul giallo mediterraneo, ritenendo (a torto, come si è visto) che l'Italia non avesse la credibilità necessaria per proporre figure di investigatori o detective. La declinazione italiana del giallo cinematografico, alla ricerca di riferimenti certi, va così ad attingere a una delle sue tradizioni migliori e più alte, quella del cinema che tu chiami di "indignazione civile". E va ad attingere la sua materia narrativa direttamente dalla realtà, rintracciando nel presente o nel passato, più o meno prossimo, storie, emozioni e intrecci da raccontare, indagini su eventi e stagioni che non hanno trovato risoluzioni certe. A volte, come nel caso dei due film di cui tu parli, partono da libri, ma sono romanzi che in realtà danno forma narrativa a vicende che appartengono alla cronaca. Paradossalmente, in questo filone rientrano, sia pure con sapori diversi, anche film come *Il Divo* di Paolo Sorrentino (un'indagine sul potere, sul volto del potere) o *Il Caimano* di Nanni Moretti (altra indagine sul potere, sulle origini del potere).

G.G. - Io credo che le cose siano andate più o meno così: con gli anni Ottanta l'Italia esaurisce una sua spinta propulsiva e smarrisce quella dimensione morale da cui nascono il cinema politico e quello d'indagine sociale che per molti anni ci avevano fatto stimare nel mondo, dopo la lezione neorealista e subito dopo, con lo sguardo caustico della commedia. Al modo di un filone carsico, quel sentire condiviso si inabissa, viene seppellito in nome della riconciliazione nazionale post-terrorismo e del trionfo del "privato", si trasferisce sulla pagina scritta dove una nuova generazione di scrittori - dai bolognesi del Gruppo 13 in poi - ne recupera l'insegnamento, ma lo veste con i modi più classici del noir e del mistero per trovare una via diretta nel rapporto col lettore. È un successo, a tutta prima, imprevisto; ma presto diviene torrente, fiume impetuoso, cascata che si fa fenomeno collettivo e infatti recupera alla squadra degli scrittori anche molte "penne" giornalistiche. Le inchieste che i quotidiani e i rotocalchi sostengono con sempre meno convinzione si fanno riflessione articolata nella misura del libro e spesso si travestono da romanzo per dire ciò che si sa, ma spesso non può essere immediatamente provato. Anche nel cinema c'è chi vorrebbe fare la sua parte, ma si scontra con la diffidenza dei produttori, un duopolio finanziario molto restio a investire su ipotesi "destabilizzanti", sicché nonostante qualche luminosa eccezione - paradossalmente profetica anche rivista oggi (da *Muro di gomma* a *Le mani forti*, da *Colpire al cuore* a *Il*

portaborse) - soggetti e sceneggiature dedicate alla memoria civile del paese affollano soprattutto i cassetti dei loro autori. Come capita spesso, è difficile dire che cosa, da un giorno all'altro, rompa il muro della diffidenza. Sta di fatto che, mentre la televisione si annette il noir e i suoi autori costringendoli per lo più a un linguaggio ibrido intinto nella commedia di costume per ottenere un effetto rassicurante, il cinema fatica fino alla metà degli anni Duemila. E qui, improvvisamente, il vento cambia...

G.S. - Forse dovremmo abituarci ad attenuare la distinzione manichea tra cinema e televisione. È vero, come dici tu, che la televisione italiana ha privilegiato prodotti "consolatori" o politicamente corretti. Ma per quanto attiene al patrimonio immaginario collettivo, dobbiamo ricordare che la lunga stagione della *Piovra*, iniziata nel 1984, ha contribuito ad accrescere conoscenza e sensibilità sulle storie di mafia, proprio negli anni in cui il maxiprocesso di Palermo e le rivelazioni di Tommaso Buscetta rivelavano la potenza della criminalità organizzata, proprio mentre Cosa Nostra uccideva in Sicilia decine di magistrati, poliziotti, giornalisti. E non dimentichiamo che, tanto per smentire l'obbligo del lieto fine, la quarta serie della *Piovra* si concludeva con l'uccisione del protagonista positivo, il commissario Cattani, con un valore quasi profetico rispetto al destino che di lì a qualche anno avrebbe troncato tragicamente la vita di due protagonisti positivi del reale, come Giovanni Falcone e Paolo Borsellino. Quel filone carsico, tanto per usare la tua espressione, del cinema di indignazione civile riaffiora, sia pure con la modalità e le forme del serial, proprio in televisione. Ed è la televisione che tiene viva, nel grande pubblico, l'attenzione per i temi dell'attualità bruciante di un paese segnato prima dal terrorismo e poi dalle mafie. È evidente che in

dall'alto in basso *Il Divo* di Paolo Sorrentino, *Romanzo criminale* d Michele Placido, *Gomorra* di Matteo Garrone

televisione questa inchiesta sul presente, per comprensibili ragioni, ha maggiori difficoltà ad affrontare la stagione terroristica che quella mafiosa, la quale non implica alcuna asperità ideologica. Eppure, la televisione sfruttando o, se proprio vogliamo, volgarizzando i canoni del grande cinema di "indignazione civile" ne perpetua la tradizione, nutrendosi della forza che quel cinema ha avuto nella storia politica e sociale dell'Italia. Ecco perché oggi, cambiando il vento, questa narrazione ritrova immediatamente il suo pubblico e tutta la sua efficacia.

G.G. - Mi guardo bene dal parlare di una vera e propria moda. E del resto già negli anni Sessanta, se guardiamo bene, il numero dei film che possono essere iscritti a pieno titolo nel genere del "noir civile" è abbastanza limitato. Derivati, imitazioni, ibridazioni conoscono una breve stagione di successo (quella dei Commissari e dei Procuratori della Repubblica) ma sono per l'appunto solo un filone. E forse in questo conta il fatto che non si sviluppi, in parallelo, nessun fenomeno significativo sul fronte della letteratura. Certo, gli anni Sessanta e Settanta li ricordiamo per alcuni dei maggiori exploit del giornalismo d'inchiesta, ma in quell'epoca non esiste un dialogo reale fra i vari frammenti del puzzle (cinema, letteratura, giornalismo). Proprio quello che invece, a mio parere, è il concime della rinascita attuale. E bada bene che se il cinema italiano di questi anni è conosciuto e stimato all'estero è proprio nel nome della sua capacità di ritornare a parlare della realtà con gli strumenti dell'indagine, del racconto sociale, dell'indignazione condivisa: insomma del noir nella sua più pura espressione. Che i nostri autori lo vogliano o meno (a differenza degli scrittori il cinema è sempre timido nel farsi forte di questa caratterizzazione), la nuova Italia cinematografica è profondamente tinta di noir, da Paolo Sorrentino a Michele Placido. Il paradosso - a ben pensarci - è che il prodromo di questa vitale deriva può essere rintracciato come dici tu proprio in quella televisione che prima accusavo di stemperare la forza eversiva del genere. Che cosa sarebbe accaduto se nel 1984 due "veterani" come Ennio De Concini e Damiano Damiani non avessero convinto la Rai del producer Sergio Silva a mettere in cantiere la prima delle dieci mini-serie de *La Piovra* e se poi il duetto vincente Rulli&Petraglia non avesse trasformato una storia di mafia nello specchio delle storture del Paese? E non sono poi esperimenti diversamente fortunati come *La meglio gioventù* o *Crimini* ad aver convinto il sistema produttivo che si poteva raccontare l'Italia con modelli narrativi nuovi e non edulcorati? Gratta, gratta si conferma la tesi per cui il laboratorio televisivo è anche in Italia il luogo privilegiato della sperimentazione...

G.S. - Vediamo se riusciamo a uscire da questi steccati. Il laboratorio non credo siano la televisione o il cinema in sé. Il laboratorio esiste quando c'è la capacità di incrociare e contaminare strumenti e soggetti diversi per un'indagine sulla realtà. Lo fa Francesco Rosi quando si prepara ai suoi grandi film usando gli strumenti dell'indagine, svolgendo una vera e propria inchiesta, avvalendosi di dialoghi con i protagonisti delle vicende, con i giornalisti che le hanno vissute in presa diretta. Rosi arriva al cortocircuito micidiale di coinvolgere nella preparazione del film sulla morte di Enrico Mattei il giornalista Mauro De Mauro, il quale viene fatto sparire forse proprio per questa ragione, prima ancora che il film sia girato. Ma lo stesso fa Paolo Sorrentino quando chiama Giuseppe D'Avanzo per preparare il suo film su Giulio Andreotti. Che sia televisione o cinema, quando si crea un laboratorio che connette allo stesso progetto il giornalista, lo scrittore, lo sceneggiatore, l'esperto, il testimone, allora il prodotto riesce a trovare una sintesi - che in ultima analisi spetta al regista - capace di raccontare il reale. Perché il reale è materia scottante e spinosa che ha bisogno di approcci da angolazioni diverse per diventare narrazione mantenendo credibilità.

G.G. - Viene fuori che il detonatore narrativo che apre la via è costituito dalle storie di Mafia. Il fatto è che da un lato la convivenza storica della nostra società civile con un'altra "onorata società" condiziona anche il nostro modo di vedere e rappresentare la realtà; e dall'altro che il teatro di pupi e pupari si fa subito metafora di un sentire più ampio, lo specchio dell'Italia tutta, di cui lo spettatore conosce a prima vista almeno i codici e i comportamenti più superficiali, quelli celebrati dal *Padrino*, ma anche tradotti in allegorie potenti sul filo della rappresentazione di Sciascia. Quando il vecchio MystFest di Irene Bignardi assegnò il secondo Premio Chandler proprio all'autore di *A ciascuno il suo* ma anche di *Todo Modo*, anticipava una coscienza che sembrava eretica, ma che si è poi tradotta in un'ovvietà: proprio Sciascia è l'autore che libera il noir italiano dai confini del pulp e lo iscrive nella categoria delle rappresentazioni simboliche del nostro tempo. E quindi il racconto di mafia diventa il passaggio obbligato per recuperare una coscienza civile. C'è una data cruciale da questo punto di vista nel nostro cinema recente: nel 2000 escono sia *I cento passi* di Marco Tullio Giordana che *Placido Rizzotto* di Pasquale Scimeca. E non sono semplicemente due film di mafia...

G.S. - Certo, con *Il giorno della civetta* Sciascia "sdogana" il giallo, in un paese ancora carico di pregiudizi, al punto tale che per poterne parlare bene i critici del 1965 evitavano di parlare di giallo temendo di sminuirne il valore letterario. Guarda caso, il primo giallo che finisce nello scaffale della "letteratura alta",

come si diceva un tempo, è un romanzo sulla mafia siciliana. Sciascia vive il suo tempo, ne è testimone attento, sa bene che non potrà scrivere un giallo in cui alla fine la giustizia trionfi: non siamo né a Londra né a Los Angeles, ma in Italia, in Sicilia. Nelle ultime parole del *Giorno della civetta* ritrovo intero lo spirito che ancora oggi contraddistingue i migliori romanzi civili italiani. Il capitano Bellodi, tornato nella sua civilissima Parma, dopo che la politica ha fatto a pezzi la sua indagine su don Mariano Arena, passeggiando nella nebbia sottobraccio a una ragazza, ripensa alla Sicilia e dice tra sé e sé: «Mi ci romperò la testa». Ecco, mi sembra che la migliore letteratura e il miglior cinema di "indignazione civile" siano un modo per continuare a rompersi la testa sulle cose italiane. Con passione. Con rabbia. Con ostinazione.

G.G. - Ho fatto riferimento a due libri, diventati film, che nella nostra riflessione fanno da spartiacque. E negli ultimi anni i film a cui guardare diventano sempre più numerosi, così come è lecito attendersi speciale attenzione per opere già molto attese come *Piazza Fontana* di Giordana (ancora lui) o *Diaz* di Vicari (uno che con le atmosfere del noir si misura fin dall'esordio e che del nuovo cinema politico è ormai una bandiera). Ma dobbiamo avere coscienza che si tratta di un fenomeno ancora comunque limitato e che le potenzialità d'uso del genere - come dimostrano la narrativa e la saggistica - sono utilizzate in modo timido e parziale. Nessuno pretende di comparare questa tendenza con il travolgente successo della commedia che caratterizza la recente produzione nazionale. Ma quel che importa in questa sede è che i film che raccontano la storia nera dell'Italia sono anche quelli grazie ai quali (salvo luminose eccezioni, ovvio) siamo tornati a essere interessanti e credibili agli occhi del mondo. E anche se il loro arruolamento nelle file del noir può suonare in qualche modo capzioso, è un dato importante che le due figure letterarie italiane più note oggi fuori confine siano Andrea Camilleri e Roberto Saviano.

G.S. - Possiamo risolvere la questione su chi arruolare nel genere noir ribaltando la prospettiva: quando la realtà è noir, qualunque racconto diventa noir. E quella italiana è stata per lungo tempo, e tragicamente, una storia sicuramente noir. Anzi, una storia nera.

G.G. - Mi piace pensarla come un grande romanzo sociale dei nostri tempi. Un'occasione di coscienza collettiva che mette in primo piano il disagio di un'intera società costretta a guardarsi allo specchio senza concessioni e capace di usare temi difficili come il fascino del Male, la durezza della Criminalità, la convivenza con la Corruzione per offrirsi un'occasione di riscatto. Credi sia possibile e importante?

G.S. - Cominciamo a parlare di noir all'italiana più che di noir italiano. La caratteristica del miglior noir di casa nostra consiste proprio nella sua capacità di indagare sui temi arroventati del nostro passato e del nostro presente. Tu hai citato due film di grande successo, ma *Il camorrista* di Giuseppe Tornatore nel 1986 e *Luna rossa* di Antonio Capuano nel 2001 non raccontavano in presa diretta la realtà? Chi lavora con la materia creativa e osserva la realtà, in Italia non può fare a meno di interrogarsi sul Male, sul Crimine, sulla Corruzione e, in ultima analisi, sul risvolto oscuro del Potere. Non voglio generalizzare, ma la storia del potere italiano è intessuta di relazioni con la parte oscura: mafie, terrorismo, servizi deviati, corruzione hanno segnato la storia nazionale fin dalla nascita. Su questa zona oscura indaga il romanzo o il cinema noir all'italiana, ritenendo che la parte buia del potere sia stata e sia una limitazione del diritto e della democrazia. La molla propulsiva della migliore narrazione sull'Italia è la sua coscienza democratica, in un paese dove la democrazia è stata a lungo imperfetta o in pericolo.

G.G. - Rispetto alle potenzialità del genere resta purtroppo vero che molti tabù resistono, molti copioni continuano a prendere polvere, tante realtà della nostra storia recente rimangono in un cono d'ombra che proprio il racconto potrebbe invece illuminare con la forza dell'interpretazione. Che cosa ci blocca ancora? Non sarebbe il caso di prendere a pretesto il momento di riflessione comune che ci siamo dati grazie al festival per proporre un passo in più? È tempo di chiedere al cinema un atto di coraggio simile al manifesto degli scrittori di ormai tanti anni fa? In fondo quando nacque la scuola bolognese i pregiudizi e le ritrosie erano simili...

G.S. - Forse dovremmo partire proprio da qui, dal Courmayeur Noir in Festival, per provare a mettere assieme quel laboratorio di cui parlavamo. Forse proprio da qui - mi sembra il posto e il momento giusto - potrebbe partire un'iniziativa comune per creare un momento di riflessione sul cinema e sulla letteratura di impegno sociale, sfruttando competenze, commistioni e contaminazioni che da sempre il Festival ha provato a sperimentare, mettendo assieme esperienze, storie e approcci diversi.

G.G. - Prossime tappe?

G. S. - Proviamo a costituire un osservatorio sul noir italiano per mettere insieme teste, ragionamenti e approcci diversi. Ci sono tante storie e molte idee nei cassetti: proviamo a farle venire fuori costruendo un serbatoio di storie italiane. Storie di noir all'italiana.

Il giallo e il nero
L'evoluzione dei codici nel cinema noir italiano

di **Mary P. Wood** [Birkbeck College, University of London]

tratto da *Noir de Noir. Un'indagine pluridisciplinare*
a cura di Dieter Vermandere, Monica Jansen & Inge Lanslots, pp. 257-270, P.I.E. Peter Lang

Il cinema *noir* italiano ha una lunga storia alle spalle, una storia che inizia negli anni del cinema muto e prosegue fino a oggi. Tuttavia, è solo a partire dagli anni Quaranta, con la fondamentale influenza del cinema americano del dopoguerra, che il *noir* italiano comincia a sviluppare una propria estetica. I cineasti italiani si rendono infatti conto che le convenzioni del *noir* e la struttura investigativa dei *thriller* americani possono essere trasformate in veicoli attraverso i quali esplorare gli omicidi, i misteri irrisolti e i problemi sociali che hanno caratterizzato la vita politica e sociale italiana degli ultimi sessant'anni. Gli italiani stessi, in effetti, si sono spesso trovati a vivere in una situazione da film *noir* e non deve dunque sorprendere l'esistenza in questo senso di una ricca tradizione culturale. La versione italiana del cinema *noir* si differenzia in vario modo da quella di altre nazioni europee, ad esempio attraverso l'uso di eccessi visuali che vanno al di là delle decodificazioni del *noir* americano e tramite l'utilizzo dei toni del giallo a indicare complessità narrativa e abbondanza di misteri. [...]

Nel novero dei film americani usciti sul mercato italiano dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, vanno contati anche gli *hardboiled*, delle pellicole commerciali e di serie B, anche conosciute come *film noir*. Questi film influenzano profondamente un piccolo numero di pellicole poi raccolte sotto l'etichetta di *neorealismo nero*. Malgrado l'utilizzo dei toni del melodramma per aumentare l'impatto emotivo connesso con la rappresentazione della mancanza di legge e d'ordine nell'immediato periodo post-bellico, questi film raramente hanno fra le loro caratteristiche principali la presenza di una *femme fatale*, ricorrente invece nel modello americano. Inoltre, l'unione di *noir* e neorealismo, contribuisce a rielaborare ulteriormente il genere investigativo.

I film investigativi italiani utilizzano convenzioni che derivano dai film *noir* francesi e americani, ad esempio la scoperta graduale di indizi che riguardano più le motivazioni di un crimine che il loro autore, la presenza di una tormentata storia d'amore eterosessuale, una costante atmosfera di pessimismo, un'illuminazione basata su ombre e contrasti, un lavoro di macchina incentrato su angolazioni espressionistiche e in generale un'ambientazione sociale di basso livello. Tuttavia, queste convenzioni risultano fortemente modificate secondo le norme sceniche e creative della cinematografia italiana. Alcune convenzioni realiste, come la presa diretta, l'uso tutto europeo della cinepresa mobile e la presenza di lunghe riprese fra sequenze, vengono riutilizzate per collegare gli eventi narrativi con la realtà dell'Italia contemporanea e con i suoi misteri.

Il ricorso ai toni del melodramma, all'interno delle convenzioni del realismo, è un elemento essenziale per convincere il pubblico della veridicità del mondo rappresentato nei film. L'analisi del passato, o di un *milieu* sociale d'infimo livello, consente inoltre al *neorealismo nero* di stabilire un contesto, e di concedere visibilità a quelle argomentazioni complesse e contraddittorie che cercano di dare una rappresentazione unitaria delle questioni di classe e di genere all'interno della società. [...]

L'unione di *noir* e neorealismo porterà in seguito a riletture peculiarmente italiane del genere investigativo. Il *noir* italiano si sviluppa ulteriormente negli anni Cinquanta e Sessanta con opere che tentano di rivisitare vecchi scandali. Due esempi di questa tendenza sono *Processo alla città* di Luigi Zampa (1952), che affronta il tema della mafia, e *La sfida* di Francesco Rosi (1958), che investiga invece la corruzione di tipo camorristico all'opera nei mercati di frutta e verdura di Napoli. Poco a poco le figure femminili diventano meno forti e la narrativa si concentra sugli uomini e le loro modalità d'esercizio del potere. Il *noir* italiano tocca il suo apice negli anni Settanta, anni durante i quali questo genere viene alimentato dalla sensazione che il potere sia gestito da settori non eletti della popolazione, siano essi associazioni di tipo mafioso o classi politiche e sociali elitarie. Le pratiche di governo democristiane, «che non riconoscono leggi o limiti chiari, che non hanno confini quando si tratta di formare alleanze in nome del potere, dei soldi, o dei voti», si prestano facilmente a essere analizzate in questi gialli della cospirazione. La presenza costante di fatti inspiegati, stragi, crimini spettacolari, scandali senza una spiegazione logica, o un colpevole, forniscono un terreno fertile al genere *noir*.

I codici e le convenzioni del *noir* possono essere adattati perché alludano ai drammi del terrorismo o alla situazione sociale corrente. Nei film degli anni Settanta sul terrorismo di destra, i registi utilizzano tutte le risorse della *mise en scène*, del montaggio e del lavoro di macchina da presa per aiutare a interpretare i segnali dell'abuso di potere e della responsabilità della violenza. Queste preoccupazioni sono rintracciabili nell'intero spettro dei film italiani, da quelli di maggior impegno civile ai *poliziotteschi* a basso costo (stroncati dalla critica, ma *bestseller* al botteghino) passando per film a medio *budget* con poliziotti e detective nei panni degli eroi. L'uso delle convenzioni realiste è molto significativo. Come sostiene Thomas Elsaesser, la teoria del trauma non è molto utile quando viene usata come

termine che "si riferisce" a un evento catastrofico, ma lo è se utilizzata come «comprensione rielaborata della referenzialità che mette in moto».

Nel caso del cinema italiano, l'importanza psicologica dell'impegno con la storia contemporanea è segnalata dai riferimenti costanti al "vero" mondo della politica e della società italiana. Alcune convenzioni, quali la presa diretta, i dettagli illusionistici e lo stile di ripresa citati sopra, sono utilizzati per collegare gli eventi nei film con i microcontesti delle proprie esperienze personali e con i macro-contesti legati all'esercizio del potere nello Stato italiano. L'insistenza sul realismo è parte del programma politico di questi cineasti. Le convenzioni dei *thriller* e dei film d'azione americani ed europei (dai quali le pellicole italiane traggono ispirazione) permettono di esprimere gli eventi traumatici come fratture che mettono in moto i meccanismi investigativi all'interno della società italiana. Gli elementi *noir* aderiscono a queste fratture e sottolineano la natura problematica di possibili semplici spiegazioni attraverso il disordine narrativo e visuale, una fotografia dai colori sgargianti, l'uso eccessivo della violenza e l'impiego delle tonalità del giallo per indicare la presenza di misteri.

In effetti, i *thriller* della cospirazione, così come i tentativi di dare un aspetto e un volto ai responsabili delle atrocità, rappresentano una falla nel processo egemonico poiché mettono in primo piano i meccanismi d'interesse all'opera nella società. La violenza, descritta così graficamente nei film dagli anni Settanta in poi, infrange l'atteggiamento d'accettazione passiva delle gerarchie di classe e della marginalità politica. Le violenze contro i poliziotti giunti troppo vicini a identificare i responsabili degli abusi di potere, o le atrocità messe in scena per discreditare le fazioni politiche avversarie, sottolineano l'esistenza di alleanze che solitamente dovrebbero restare nascoste. Il modo in cui il cinema italiano cerca di visualizzare il terrorismo e di collegarlo alla classe politica dominante, sembra essere afflitto da ambiguità e difficoltà. Gli scioperi e le proteste studentesche del 1968 hanno contribuito a mettere i politici di destra in una posizione di vantaggio e, per poter analizzare la situazione da un punto di vista diverso, è stato necessario dare una rappresentazione più positiva della polizia italiana. Da questo punto di vista il cinema non fa che rispecchiare il processo di rinnovamento democratico in atto nelle forze di polizia. Le figure degli investigatori dovevano fornire un contrasto con la classe politica generalmente ritenuta come la mandante dei crimini terroristici. Inoltre, i film a colori permettevano ai cineasti d'indicare la presenza di misteri attraverso l'utilizzo nella *mise en scène* dei toni del giallo. [...]

Gli spazi modernisti vengono usati per connotare principi d'apertura e modernizzazione minacciati dalle azioni e dalle trame di oscure *elite* al potere. In alcuni film, la natura grigia e poco comunicativa dell'architettura neo-classica (anche detta "brutalista") degli anni Settanta è utilizzata per alludere alla natura coercitiva intrinseca nell'esercizio del potere. Uno dei tropi più potenti per esemplificare l'esercizio del potere è il *panopticon*, utilizzato in film quali *Cadaveri eccellenti* (1976) di Rosi e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri. Michel Foucault scrive delle prigioni sottolineando come esse siano disegnate in modo che la popolazione carceraria sia costantemente tenuta sotto controllo. In questi due film abbiamo una rappresentazione visiva del *panopticon* che suggerisce l'esistenza di un sistema di controllo sulla società nascosto, ma estremamente potente. La metafora del *panopticon* rappresenta l'intrusione nel testo di un livello di significato metadiscorsivo oltre il quale non è più possibile spingersi. Essa rivela inoltre come viene esercitato il potere, e l'ideologia di coloro che lo usano. In *Cadaveri eccellenti*, Rogas, l'onesto poliziotto, viene assegnato alla sezione politica della polizia quando le sue indagini sulle morti di alcuni giudici lo portano a capire che non si tratta semplicemente dell'opera di un folle estremista di sinistra. La sezione politica gestisce un laboratorio in cui gli inconsapevoli cittadini di Roma vengono controllati da monitor televisivi e registratori audio, mentre uomini in completo grigio studiano opuscoli rivoluzionari. Rogas scopre gradualmente che le minacce contro i giudici italiani arrivano dallo stesso *establishment* politico, piuttosto che da forze esterne. La "strategia della tensione" prospera in un clima d'ambiguità, nella sensazione che un omicidio o un massacro siano stati organizzati dalla sinistra, ma costruiti come crimini di estremisti di destra, e viceversa. In *Cadaveri eccellenti* la responsabilità è fermamente situata nelle mani della destra. Il Barocco (insieme ad altri generi visuali), viene utilizzato d'altra parte per suggerire complessità, una complessità investigativa che, dietro a una spiegazione semplice, nasconde una verità ben più sorprendente. Gli elementi del Barocco indicano visualmente la direzione che dovrebbero prendere le indagini. Gli eccessi visivi e le immagini asimmetriche fanno da controcanto alle fratture e ai dubbi che danno il via alle indagini.

I film poliziotteschi si strutturano invece intorno a un diverso tipo d'eccessi e sono caratterizzati da una serie di popolari

sottogeneri, ad esempio quelli costruiti sui nomi di città o quelli con titoli che contengono, in diverse combinazioni, parole quali "polizia", "giustizia", "violenza" e "indagini". Gli interpreti favoriti di questi film sono Maurizio Merli, Tomás Milian o Luc Merenda nei panni dei *detective*, o - specie nel caso di Milian - dei cattivi. Questi film polizieschi sono ambigui nella loro gestione dei confini di un comportamento accettabile e lo stesso numero di pellicole in cui vediamo i poliziotti trasgredire la legge per punire i criminali sembra voler suggerire che si possa ricostruire un nuovo ordine dal caos della vita contemporanea. Fra i loro obiettivi favoriti, oltre alle *elite* sociali corrotte, c'è spesso il proletariato, dipinto in termini grotteschi come un'entità amorale, egoista e violenta che ha bisogno di un vendicatore, preferibilmente forte e solitario, che sappia punirlo e restaurare l'ordine. [...]

I film con poliziotti violenti come protagonisti venivano spesso accusati di appoggiare un'ideologia di destra, di tipo conservatore, ma, come sottolineano Christian Uva e Michele Picchi, il costante punto di riferimento di queste pellicole sono gli anni di piombo e l'atmosfera di ansia e di terrore tipica degli anni Settanta e Ottanta. Inoltre, la loro mancanza di coerenza e le loro contraddizioni trovano espressione nella violenza eccessiva e nel grottesco, due elementi caratteristici del Neo-Barocco, che contribuiscono a destabilizzare idee e preconcetti. La turbolenza introdotta nel mondo narrativo di *Roma a mano armata* o di *Il cinico, l'infame e il violento* (1977) di Umberto Lenzi permettono di rendere comprensibili fenomeni quali la criminalità organizzata o la mafia privandoli così del loro manto mitico.

All'inizio degli anni Novanta, e di nuovo all'inizio del XXI secolo, i film tornano a occuparsi di temi quali il terrorismo e gli anni di piombo. L'ondata di film che rielaborano quel periodo storico non cerca solamente di promuovere una rilettura degli eventi secondo un'ideologia di sinistra, malgrado sia di solito questo il caso, quanto piuttosto di indicare che il problema (corruzione o criminalità) che viene investigato dovrebbe essere attribuito a delle forme tradizionali di mascolinità che non sono adeguate a quelle necessarie per avere successo nel mondo del nuovo millennio. Il mondo diegetico dei film degli anni Novanta e dal 2000 in poi includono dunque rappresentazioni di ambienti domestici, spazi al femminile in cui i protagonisti sembrano muoversi con sicurezza e con competenza. L'autorità morale di queste figure d'investigatori giudiziari nel cinema italiano degli ultimi anni, deriva dal fatto che la loro competenza nelle sfere della ragione e dell'emotività permette loro d'essere rappresentativi sia della comunità nazionale che di quella locale. In pellicole come *Un eroe borghese* (1994) di Michele Placido, nei quali i protagonisti sono di solito magistrati, giornalisti o eroici poliziotti, il potere maschile deriva dall'autorità morale del protagonista piuttosto che dalla sua abilità di esplodere in eccessi di violenza. Michele Placido interpreta il poliziotto, d'estrazione basso-borghese e di mezz'età, incaricato d'assistere il magistrato Giorgio Ambrosoli (Fabrizio Bentivoglio) nelle sue indagini sul caso di corruzione della Banca Ambrosiana. Le virtù positive della lealtà, dell'integrità morale, dell'onesta, del rispetto dei valori repubblicani e della cocciuta persistenza sono poste in contrapposizione con la segretezza e la corruzione di Michele Sindona e dei suoi associati. Le convenzioni del cinema *noir* e del giallo, ovvero l'uso di luci fortemente contrastanti, di ombre e di prepotenti tonalità gialle, sono usate per indicare la presenza di misteri e di dubbi circa la versione ufficiale degli eventi. Nello stesso tempo i dialoghi rendono perfettamente chiara la portata della corruzione e i nomi delle persone coinvolte. Gli spostamenti e le dinamiche sociali di Ambrosoli vengono mostrati come rigidi e formali, a meno che egli non si stia rilassando in compagnia della sua bella famiglia che lo sostiene incondizionatamente, e sono in questo senso il corrispettivo letterale della sua integrità morale. Una scena ambientata nell'ufficio di Ambrosoli, che combina elementi *noir* e *gialli*, rende evidente la presenza di potenti forze al lavoro che vogliono ostacolare le sue indagini e ne preannunciano l'assassinio. La scena entra in dissolvenza e si trasforma in un piano americano in cui vediamo Ambrosoli giocare con il suo bambino. Significativamente padre e figlio stanno costruendo con la creta una tipica casa italiana in cui intendono sistemare una famiglia.

Il modello maschile della vittima della violenza, che risulta anche essere moralmente irreprensibile, può essere ritrovato in molti esempi recenti di cinema *noir* italiano. Tuttavia, le sconfitte si fanno portatrici di messaggi conflittuali. Il nuovo modello di una mascolinità quasi femminile, sensibile, intelligente e dalla profonda moralità, viene dipinto a proprio agio all'interno di sani rapporti famigliari, ma ciononostante la sua sconfitta, segnata dalla violenza, sembra voler indicare la difficoltà nell'adottare il ruolo dell' "uomo nuovo". Questa difficoltà è rappresentata visualmente da composizioni sbilanciate, eccessi visivi ed elementi *noir*. Inoltre, le compagnie femminili di questo tipo di protagonisti restano di solito relegate in ruoli subordinati e di semplice supporto, mantenendo così in vita il tradizionale stereotipo femminile.

I film della fine degli anni Novanta e dell'inizio del XXI secolo che rivisitano gli anni Settanta usano gli stessi esempi spaziali per indicare opposizione dei film degli anni Settanta, ma con una sottile differenza. Da una parte i film politici degli anni Settanta non potevano fare nomi, ma erano preoccupati di rendere assolutamente chiara l'opposizione fra un esercizio del potere basato su clientelismo e mancanza di democrazia, e i bisogni dello stato moderno. I bersagli dei film investigativi degli anni Settanta sono le classi sociali ricche e coinvolte nella politica e le pellicole rendono chiare le loro motivazioni mostrando le facce dei potenti e il loro ambiente. Gli attori, i costumi e lo stile di recitazione ne sottolineano l'arroganza e la presunzione e mettono in evidenza la loro appartenenza di classe. Enormi lampadari, studi dalle pareti coperte di libri, ambienti enormi, *objets d'art* e splendore architettonico denotano uno stile di vita lussuoso e ammiccano ai considerevoli mezzi finanziari necessari per sostenerlo. Dagli anni Novanta in poi le ansie e le preoccupazioni circa gli effetti del materialismo rampante si ritrovano spostati sui personaggi femminili. [...]

Gli spazi tradizionali in cui viene esercitato il potere maschile sono permeati di violenza così da simboleggiare la natura retrograda di un tale comportamento nel contesto della società moderna. Tuttavia, la violenza dei personaggi maschili viene sottilmente attribuita agli impulsi materialisti dei personaggi femminili con cui essi hanno una relazione. [...]

Il consumismo sembra derubare della propria efficacia il modello tradizionale di controllo maschile, e disturba perciò le tradizionali rappresentazioni iconiche dell'esercizio del potere. *Romanzo criminale* (2005) di Michele Placido è basato sulla Banda della Magliana, il gruppo criminale che si distinse particolarmente negli anni Settanta grazie alla sua violenza e al successo finanziario. Il film cerca d'inserirsi nel contesto dell'Italia di quegli anni, con riferimenti a episodi di terrorismo, massacri e strategia della tensione. Vere riprese in bianco e nero di dimostrazioni, filmati iconici sul presidente del Consiglio Nazionale della Democrazia Cristiana Aldo Moro, tenuto prigioniero in una cella dalle Brigate Rosse, e la scena della scoperta del suo corpo nel bagagliaio di una macchina, sono giustapposti agli eventi diegetici e promuovono una lettura attiva e retrospettiva del loro significato. All'*avvocato* che agisce da tramite fra la banda e la polizia viene ordinato di smettere d'indagare per scoprire il posto in cui Moro viene tenuto prigioniero. Questo avvenimento evoca le rivelazioni postume sulla politica d'indifferenza circa la sorte di Moro da parte di quelle fazioni di destra che rifiutavano ogni possibile alleanza con la sinistra. L'attentato terroristico alla stazione di Bologna segnala l'inizio della resa dei conti all'interno della banda e rappresenta lo sfruttamento dei suoi membri da parte di forze potenti e illegali. È da questo momento in poi che nel film aumentano gli elementi *noir.* È significativo che il Freddo (Kim Rossi Stuart) discuta della perdita d'autonomia operativa della banda alle spese di oscuri burattinai, proprio mentre guida verso la sua morte nei pressi del monumento a Vittorio Emanuele, suggerendo così che gli interessi economici di questi manovratori facciano parte di un'agenda di tipo fascista. Le convenzioni del *noir* italiano sono presenti nel contrasto in chiaroscuro delle luci, nelle tonalità del giallo, negli eccessi visuali e violenti, ma il collegamento con precisi obiettivi sociali e politici si esplica in un'atmosfera pervasiva che rende i criminali "alla moda", circondati da bei vestiti e begli oggetti, ville lussuose e consumo sfrenato. Nessuno sfugge alla corruzione: il poliziotto (il *detective* Scialoja) riceve complimenti per la sua ostinata persecuzione della banda, ma prova attrazione per la decadenza sessuale che circonda la prostituta Patrizia e per la ricchezza e il lusso in cui vive l'amante di Patrizia, il *gangster* Dandi. *Romanzo criminale* non sfugge a ciò che Francesco Rosi ha definito il "rischio dell'estetizzazione del terrore". La storia dell'Italia moderna è stata segnata da eventi traumatici e da enormi cambiamenti sociali, eventi percepiti come al di sopra del controllo individuale e come profondamente minacciosi. Qualunque cosa sia l'obiettivo delle indagini dei film *noir* italiani, quello che conta davvero è che queste pellicole parlino di potere - di come il potere sia esercitato, e di come le *elite* al potere e la loro influenza venga destabilizzata dalle richieste del capitalismo globale, e delle donne. [...] Dal 2000 in poi i film hanno visto un'inversione di tendenza e un recupero di figure femminili ambigue che vengono reinserite, con estrema difficoltà, nei modelli standardizzati del *noir* italiano. I film sono, in effetti, dei melodrammi al maschile la cui complessità visiva tradisce la difficoltà d'adattarsi ai cambiamenti. Incapaci di visualizzare una rappresentazione convincente dell'esercizio legittimo della lotta politica, i film italiani si sono limitati a descrivere gli aspetti più deleteri del consumismo capitalista, che può essere usato, nella sua banalità e presunzione, come metafora dei mali della società italiana (e di come gli italiani vengano ingannati da coloro che gestiscono il potere). Il fascino falso e luccicante del consumismo sfrenato e del materialismo tendono a spostare l'attenzione dai veri problemi dell'Italia contemporanea, mentre le convenzioni del genere *noir* puntano insistentemente l'indice verso la loro esistenza.

Storia d'Italia in nero
Il noir italiano e i "misteri" del potere

di **Damiano Palano**

tratto da www.damianopalano.com, lunedì 25 aprile 2011

Sulla rivista "Idem" la scrittrice Camilla Baresani si scaglia contro il noir italiano che definisce "pittoresco criminale", richiesto dagli editori e soprattutto amato dai lettori in Italia e nel mondo. E la conclusione cui giunge Baresani è allora per molti versi scontata: «così finisce che, tra Montalbano e *Gomorra*, tra spazzatura napoletana e "infermiere" del Presidente del Consiglio, l'immagine dell'Italia sia fatta principalmente di due ingredienti: una miscela di avanspettacolo, bozzettistica e goliardica, e una buona dose di criminalità animalesca, bestiale, tutto sommato circoscritta a una parte malata del Paese».

È difficile negare che, nella critica indirizzata da Baresani contro una moda tanto fortunata, qualcosa di vero ci sia effettivamente. Nel profluvio di libri a sfondo poliziesco che sono usciti negli ultimi anni in Italia, in effetti non tutto è buono, e non tutto è sempre da difendere. Ma si può però anche dubitare che davvero il noir italiano sia fotografato fedelmente da questa immagine. Mettere insieme Camilleri e Saviano, per esempio, è evidentemente una forzatura, ma, a parte questo, è piuttosto semplicistico sostenere che il giallo italiano contemporaneo sia solo una rivisitazione del vecchio folklore, una declinazione aggiornata dell'Italia "pittoresca" ricercata dai turisti di mezzo mondo. Perché forse - in un mare letterario non sempre limpido - c'è anche qualcosa di più. E, forse, oltre a discernere ciò che è valido da quello che non lo è, diventa anche necessario cogliere i meriti reali - se ci sono - di una tradizione specificamente italiana. In gran parte (anche se probabilmente non è il caso di Baresani), si tratta di superare l'eterno pregiudizio sulla produzione di "genere", un pregiudizio che ha pesato a lungo, in negativo, sulla critica italiana. Un simile pregiudizio sostiene che il romanzo e il cinema di genere siano solo prodotti commerciali, seriali, confezionati con ingredienti di scarto secondo una ricetta costante, e dunque sostanzialmente indegni di rilevante considerazione. In altre parole, non c'è invenzione, non c'è arte, perché l'autore è vincolato da esigenze commerciali inaggirabili e da codici troppo angusti. Codici che, in breve, dicono: il giallo richiede dei morti ammazzati, un'indagine e un colpevole, il western pretende un pistolero buono, un pistolero cattivo e un duello finale, la spy-story vuole una spia, intrighi internazionali e belle donne, e così via. Naturalmente è proprio così. I codici e le regole ci sono. Ma non per questo possiamo considerare il "genere" come un sottoprodotto, perché dentro le sequenze obbligate di una trama i grandi autori riescono a infilare tutto il loro mondo, il loro stile, persino le loro convinzioni politiche. Rendendo così il loro giallo o il loro western inconfondibile rispetto a qualsiasi altro giallo o a qualsiasi altro western, nonostante qualche volta la trama sia la medesima di dieci o cento altri libri o film. [...]

Naturalmente - è inutile nasconderlo - non sempre gli obiettivi vengono raggiunti. E, soprattutto, non sempre il noir contemporaneo riesce ad affondare il coltello nelle piaghe di una società in trasformazione, preferendo limitarsi alla variazione su un repertorio consolidato. Forse è proprio a questo proposito che la critica di Baresani appare più pungente. Perché, per esempio, è vero che «la nostra narrativa e il nostro cinema non sanno mettere in scena le professioni e le aziende, né rappresentano la vis comica degli inghippi burocratici e localistici che creano inciampi nella vita produttiva del paese». In effetti, è sicuramente vero che il noir contemporaneo, se riesce a ritrarre con un certo vigore la "parte malata" della società, mostra molte più difficoltà a scavare dentro la "parte sana" del paese, o, meglio, dentro le sue ombre. E, in questo, c'è sicuramente uno scarto fra il noir contemporaneo e quello che può essere il punto di avvio di questa tradizione. [...]

Se i romanzi di Sciascia non avviano una moda letteraria nell'Italia degli anni Settanta, sono però all'origine di una grande stagione cinematografica, che inizia probabilmente proprio con la trasposizione cinematografica di *A ciascuno il suo* (1967) di Elio Petri e del *Giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani, e che prosegue per tutto il decennio successivo. Naturalmente, ci sono notevoli diversità di registro dentro questa cospicua produzione cinematografica, e sarebbe improprio confondere o mettere sullo stesso piano i film di Petri, Damiani o Rosi e il bistrattato "poliziottesco" di Umberto Lenzi, Enzo G. Castellari e Stelvio Massi. Ma, a ben vedere, all'origine della fortuna di questo filone, e persino dentro i prodotti più commerciali, si possono trovare quegli stessi elementi che i romanzi di Sciascia avevano introdotto. Elementi che non possono essere ridotti alla semplice trama poliziesca, ma che vanno ben oltre, verso la descrizione del "Potere" (e non solo del potere politico), delle sue ombre, dei suoi misteri. Elementi che, in effetti, si trovavano già nei primi romanzi di Sciascia, e che film di straordinario successo come *Indagine al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Petri dovevano popolarizzare.

In questa cinematografia, e anche in alcuni dei film più commerciali, c'era ovviamente una forte istanza di denuncia civile, di protesta contro le istituzioni, contro le collusioni fra politica e criminalità. Ed è proprio a questa componente che una parte del noir italiano contemporaneo si richiama, in modo talvolta consapevole, in altri casi non senza cadute caricaturali. Ma è lungo questo percorso che si incontrano nuove difficoltà.

Presentando al pubblico un noir anomalo dell'inizio degli anni Ottanta, Goffredo Fofi ha tracciato una sintetico ritratto di quella stagione cinematografica, che prese avvio dalla strage di piazza Fontana e dall'*Indagine* di Petri, e che vide «una lunga serie di film di genere [...], ma anche di un cinema politico che reclamava dignità nell'affrontare la cronaca di quegli anni, scavando nei tanti misteri d'Italia che pareva fondamentale investigare, svelare». Nella prima metà degli anni Settanta, scrive Fofi, «il cinema di denuncia non aveva ancora logorato i suoi schemi, né contribuito a creare una falsa coscienza dei "buoni" soddisfatti del loro sentirsi dalla parte giusta», anche se «il cinema di sinistra si compiacque un po' troppo della sua collocazione e pensò, più che ai doveri della chiarificazione, ai piaceri della semplificazione». Così, «i cineasti di sinistra - e allora non ce n'era uno che non si dicesse tale - preferirono prima la denuncia e, dopo, più avanti negli anni Settanta, i compiacimenti della metafisica: dietro il mistero, il mistero».

La conclusione di cui parla Fofi, l'approdo al «compiacimento della metafisica», all'idea che dietro il mistero - il mistero del Potere - si possa solo incontrare un nuovo mistero, non era forse inevitabile, ma, nell'Italia di allora, era anche comprensibile. Si trattava proprio della conclusione cui perveniva lo stesso Sciascia in romanzi - comunque formidabili - come *Il contesto* o *Todo modo*, e che Rosi e (soprattutto) Petri amplificavano ulteriormente nelle versioni cinematografiche di quei libri. In *Todo modo*, Sciascia non si limitava a ritrarre la classe politica democristiana, perché quella raffigurazione - molto lontana da qualsiasi esigenza di realismo, ma proprio per questo così efficace - diventava effettivamente una rappresentazione "metafisica" del potere, dei suoi rituali, dei suoi misteri insolubili e, in fondo, incomprensibili. Anche per questo, la denuncia diventava qualcosa di più. E il ritratto dell'Italia si tramutava in un simbolo. Proprio Sciascia, a proposito della genesi del *Contesto*, scriveva per esempio di aver concepito il romanzo come un semplice *divertissement*, ma di aver in seguito mutato registro: «mi andò per un altro verso: ché a un certo punto la storia cominciò a muoversi in un paese del tutto immaginario; un paese dove non avevano più corso le idee, dove i princìpi - ancora proclamati e conclamati - venivano quotidianamente irrisi, dove le ideologie si riducevano in politica a pure denominazioni nel giuoco delle parti che il potere si assegnava, dove soltanto il potere per il potere contava. Un paese immaginario, ripeto. E si può anche pensare all'Italia, si può anche pensare alla Sicilia; ma nel senso del mio amico Guttuso, quando dice: "anche se dipingo una mela, c'è la Sicilia". La luce. Il colore. E il verme che da dentro se la mangia? Ecco, il verme, in questa mia parodia, è tutto d'immaginazione. Possono essere siciliani e italiani la luce, il colore (ma ce n'è, poi?), gli accidenti, i dettagli; ma la sostanza (se c'è) vuole essere quella di un apologo sul potere nel mondo, sul potere che sempre più digrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa».

Nelle sue migliori declinazioni, il noir italiano - pur con le ovvie diversità stilistiche - ha trovato una propria identità nel tentativo di essere, al tempo stesso, un ritratto della società italiana e un'indagine sul potere e, soprattutto, su quel «potere che sempre più digrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa». Oggi però - ed è doveroso dirlo - il noir italiano non riesce più davvero a investigare dentro la trama del "potere". E la dimostrazione non sono tanto i gialli seriali che vengono immessi sul mercato editoriale, quanto i tentativi più ambiziosi, quelli compiuti, per fare un solo esempio, dal *Divo* di Paolo Sorrentino. Ma forse il problema non è solo che gli autori di oggi non sono all'altezza. Probabilmente, sono infatti cambiati anche il "Potere" e suoi rituali. D'altronde, la classe politica italiana di ieri, con la sua austera impassibilità e il suo solenne grigiore, poteva davvero trovare un riflesso efficace nella "metafisica" di Sciascia, Petri e Rosi. La classe politica di oggi - lo abbiamo scoperto in questi anni - attinge ad altre fonti. E ci costringe semmai a pensare all'immaginario di Mariano Laurenti e Silvio Amadio. Senza conquistare neppure la dignità delle deformi caricature di Nando Cicero.

ritratto di Charles Dickens di Daniel Maclise

DICKENS 2012

www.dickens2012.org

celebrando Il bicentenario di Charles Dickens

"Dickens 2012" è una campagna internazionale per celebrare il bicentenario della nascita di Charles Dickens, un'opportunità unica per esplorare la vita di un maestro il cui genio ha ispirato milioni di persone in tutto il mondo. Adrian Wootton presenta in anteprima a Courmayeur il ciclo di incontri internazionali che terrà il prossimo anno sull'opera di Charles Dickens.

Dickens e il Mystery

di **Adrian Wootton**

traduzione di Sabrina Pellegrini

Charles Dickens (1812-1870) è senza dubbio il più grande romanziere inglese di tutti i tempi. La sua produzione, che comprende diciannove romanzi, numerosi racconti brevi, resoconti di viaggio e articoli di giornale, ha cambiato per sempre il volto della letteratura inglese. Dickens era solito attingere alla realtà della vita urbana dell'Inghilterra vittoriana (specialmente della sua amata e odiata Londra) per dare forma alle sue fiabe crude, avvincenti, comiche, commoventi e talvolta grottesche.

Dickens usava un linguaggio incredibilmente ricco di inventiva e di descrizioni, creando personaggi straordinari e apparentemente atemporali (di cui spesso recitava i pensieri e le azioni, mentre scriveva) per le sue storie mitiche, pubblicate a puntate. Inseriva illustrazioni (lavorando al fianco di grandi disegnatori fra cui George Cruickshank, Robert Seymour e Hablot Browne) nel modo in cui farebbe un regista cinematografico, per dare vita alle scene da lui descritte con le sue dense ed estreme immagini verbali. Nel fare questo, Dickens ha gettato le basi di una nuova impalcatura visiva, creando un linguaggio cinematografico ancor prima che esistesse il linguaggio del cinema. Questa qualità è stata riconosciuta e apprezzata da diversi nomi illustri appartenenti agli albori del cinema, fra cui D. W. Griffith, che dichiara di aver appreso l'arte del "montaggio incrociato" proprio dai romanzi di Dickens, e Sergej Ejzenstejn, che nel suo famoso saggio *Griffith, Dickens and Film Today* considera Dickens addirittura il padre del montaggio cinematografico. Perciò, nonostante Dickens sia morto 25 anni prima dell'avvento del cinema, il suo talento ha concepito un'idea che gli altri in seguito avrebbero tradotto in realtà. Questo senza dubbio rende Dickens di gran lunga più innovativo e influente rispetto a qualsiasi altro suo illustre predecessore o contemporaneo, fra cui Henry Fielding, Jane Austen, William Thackeray e Thomas Eliot.

Ai suoi tempi Dickens era un uomo assai moderno, che amava sperimentare le forme mediatiche più all'avanguardia per diffondere le sue idee (controllando, ad esempio, i metodi in cui le sue opere venivano pubblicate e vendute nelle popolari riviste in cui lavorava). Si occupava della recitazione, seguiva la sua compagnia teatrale, il suo lavoro veniva tradotto sul palcoscenico in modo prolifico (legalmente e molto più spesso illegalmente), amava sperimentare i nuovi giochi ottici e gli spettacoli con la lanterna magica (basati sulle sue stesse storie); veniva regolarmente immortalato nei ritratti, negli schizzi e nelle fotografie, espressione di una forma artistica emergente e sempre più popolare; essendo lo scrittore più noto del suo tempo anche oltre i confini inglesi, la sua popolarità non differiva molto da quella di una moderna rock star dei nostri giorni. Dickens viaggiava ovunque in Inghilterra, in Europa e in Nord America, per intrattenere il pubblico con grandi conferenze, in cui la sua presenza veniva costantemente celebrata e ogni sua parola riportata e commentata.

Al di là del suo colossale contributo alla cultura e all'innovazione del suo tempo (che comprende l'aver posto le basi di un linguaggio cinematografico), le opere di Dickens sono le più adattate per il cinema e la televisione di tutta la letteratura inglese; le primissime versioni delle sue opere furono tradotte dal cinema muto a partire dal 1898. Le sue storie e i suoi personaggi si sono rivelati una infinita fonte di ispirazione per scrittori e filmmaker, e vantano letteralmente centinaia di adattamenti.

Ora, mentre si avvicina il bicentenario del suo compleanno che sarà commemorato nel febbraio 2012, e in vista di nuovi adattamenti delle sue opere per il cinema e la televisione, è giusto rivisitare questa ricca storia estetica e questa gigantesca filmografia. Ed è particolarmente appropriato, nel contesto del Courmayeur Noir in Festival, analizzare il legame fra la sua fiction e i film basati sul suo lavoro, proprio perché Dickens fu un appassionato di crimini, di condanne, di legge e giustizia in genere, e questi temi si riflettono sulle sue opere e sul modo in cui ha contribuito a raffinare, sviluppare e sostenere il genere della *crime fiction* sia nella letteratura che - in seguito - nel cinema.

Dickens e la letteratura di genere del XIX secolo

L'era vittoriana ha assistito all'industrializzazione e all'urbanizzazione di massa del Regno Unito, in particolare di Londra. Le misere condizioni di vita e di lavoro dell'epoca generavano povertà, ingiustizie sociali e la diffusione di crimini e reati ad opera di nuove classi criminali; ciò comportava l'approvazione di nuove leggi, di nuove pene e di un maggior numero di processi; fu approvato un programma per la costruzione di edifici carcerari e di trasporto per i detenuti, imposto dall'establishment e

due immagini da *Great Expectations* di David Lean

dalla Metropolitan Police Force (che in seguito prese il nome di British Police Force). Dickens sperimentò il cambiamento sociale in prima persona: quando era bambino, la sua famiglia fu rinchiusa nella famigerata prigione di Marshalsea a causa di debiti insoluti, e lui fu costretto a lavorare in una fabbrica. Questa esperienza rimase impressa in modo indelebile nella sua anima, e per tutta la vita, nei suoi libri, raccontò di prigioni, di prigionieri e di ex detenuti (questo tema appare già nel suo primo romanzo, *The Pickwick Papers - Il circolo Pickwick*, del 1837, e prosegue nell'autobiografico *David Copperfield*, del 1849 fino a *Great Expectations - Grandi speranze,* del 1860); Dickens visitò le prigioni di tutto il mondo, indagando sul trattamento riservato ai detenuti, ai metodi impiegati e nelle sue lettere, nei suoi articoli sui giornali e nei suoi discorsi pubblici, si pronunciava regolarmente sull'argomento della riforma penale.

Da giovane frequentava i tribunali in veste di giornalista, assistendo a diversi processi e scrivendo articoli sui casi di cui si era interessato. Quando iniziò a scrivere libri quindi non potè fare a meno di menzionare tante situazioni di vita vissuta; crimini e criminali divennero il nucleo delle sue storia. In particolare il suo secondo romanzo, *Oliver Twist* (1839) descrive un giro di borsaioli bambini (controllati da un avido ebreo di nome Fagin, apparentemente ispirato a un vero criminale, il proprietario di un bordello di nome Ikey Solomon) e racconta del terribile capobanda, il ladro omicida di nome Bill Sikes. È interessante notare che nonostante non siano i protagonisti di *Oliver Twist*, fanno una breve apparizione nella storia due detective della polizia (Blathers e Duff), anticipando in qualche modo la figura del detective creato da Edgar Allan Poe nel 1841: Auguste Dupin. Nei romanzi di Dickens sono presenti tutti i tipi di reati: frode, estorsione, rapine, omicidi e così via, ma probabilmente è giusto affermare che *Oliver Twist* è il primo romanzo della prima metà della sua carriera che esplora davvero il mondo della malavita. Dickens stesso, in una famosa prefazione all'edizione del 1841 di *Oliver Twist,* scrisse:

«Avevo letto a bizzeffe sui ladri... ma non ho mai conosciuto (ad eccezione di Hogarth) questa miserabile realtà. Mi sembrò che ritrarre un gruppo d'associati nel delitto, come realmente ne esistono, dipingerli nella loro deformità, in tutta la loro abiezione, in tutta la squallida miseria della loro vita; mostrarli come realmente sono [...] che far questo fosse tentar qualche cosa d'utile e di necessario alla società. E lo feci come meglio potei».

Questa prefazione si adatta anche a molti dei personaggi e degli elementi narrativi che affiorano continuamente nelle opere di Dickens. L'unica differenza è che, nel corso del tempo, il suo sguardo si è spostato anche verso l'alto, nella scala sociale, rivelando gli inganni, i segreti e i tradimenti delle classi medio-alte e dell'aristocrazia, e non solo degli ignoranti e dei miserabili.

Un'altra opera che appartiene alla prima parte della carriera, *The Old Curiosity Shop* (*La bottega dell'antiquario*, 1841) presenta uno dei suoi personaggi più furbi, grotteschi e malvagi nel vero senso della parola: Daniel Quilp, il rapace estorsore che contribuisce alla tragica morte dell'eroica bambina Little Nell. Nonostante questi esseri malvagi e i loro violenti reati non siano presenti in tutti i romanzi di Dickens, le morti drammatiche, la violazione delle leggi e la frode sono invece elementi ricorrenti nei suoi libri. Inoltre Dickens nei suoi saggi, non solo parlava di prigioni ma raccontava con interesse i maggiori casi giudiziari della sua epoca; scriveva e parlava del trattamento dei criminali; contribuì a fondare una casa di carità per le prostitute e faceva regolarmente visita - insieme ai rappresentanti della Metropolitan Police Force - ai luoghi più malfamati di Londra, addentrandosi negli squallidi ghetti chiamati *rookeries,* situati nel cuore della città e lungo il fiume. Queste sue visite, e i suoi contatti con la Metropolitan Police (di cui Dickens era diventato un autentico fan, dato che non perdeva occasione di tessere i suoi elogi nei suoi libri) costituirono un'importante fonte di ispirazione per la sua fiction.

Intorno al 1850, tutta la sua opera, caratterizzata da toni melanconici e oscuri (che riflettono il sopraggiungere della sua più sobria maturità nonché i dolorosi cambiamenti della sua vita privata che divenne fonte - fra l'altro - di pubblico imbarazzo) è incentrata sui temi del crimine, dell'inganno, della giustizia e del tradimento.

Little Dorrit (*La piccola Dorrit*, 1953) è ambientato nei pressi di una prigione in cui sono rinchiusi i debitori e la sua storia riguarda una serie di terribili segreti intrecciati fra loro, e di vicende che ruotano intorno a un omicida di nome Rigaud. Dickens svela molto chiaramente gli elementi del thriller e della suspense

in tutta la tragicomica vita della piccola Dorrit. In questo senso è ancora più significativo il capolavoro di Dickens, *Bleak House* (*Casa desolata*, 1857), che a detta di molti presenta il primo vero detective poliziesco della fiction inglese: l'Ispettore Bucket (apparentemente ispirato a un poliziotto realmente conosciuto da Dickens), che indaga nell'ambiguo caso di morte per combustione spontanea del personaggio - dal nome quanto mai appropriato di Mr Krook. *Bleak House* è totalmente immerso in una atmosfera noir, ed è popolato da personaggi perfidi e da vittime sfruttate senza pietà.

Dopo tre anni (nel 1860) Dickens scrisse quello che molti considerano la sua opera maggiore: *Great Expectations*, una storia che intreccia elementi gotici e misteriosi ai temi dell'amore e del riscatto. La forza narrativa di Dickens è alle stelle ed esprime tutta la sua abilità nel mescolare satira sociale, romanticismo, dramma e suspense, nonché una vendetta a lungo meditata fra alcuni detenuti e persino un avvocato che fa di un'assassina la sua governante. Tutto, in *Great Expectations,* esplora i vari livelli dell'inganno, del tradimento e dell'amarezza dei sogni infranti. Forse questo è il motivo per cui continua a essere tanto popolare e ha costituito una grande fonte di ispirazione per vari filmmaker.

Il periodo fra il 1850 e il 1860 è stato il più prolifico per Dickens per quanto riguarda la scrittura di racconti brevi e di materiale per le riviste di cui era cronista, che spesso pubblicavano a puntate i suoi maggiori romanzi. Le pagine di quelle riviste contengono le sue storie più generiche e alcuni dei brani da lui firmati con lo pseudonimo di "The Uncommercial Traveller".

Inoltre Dickens incaricò diversi autori, fra cui il suo grande amico Wilkie Collins, di scrivere brani spesso su un tema particolare, che venivano pubblicati nelle edizioni natalizie delle riviste in questione. Queste edizioni speciali caratterizzarono il suo lavoro per molti anni; Dickens scriveva una storia che fungeva da prologo o da epilogo per altri contributi. Occasionalmente, alcuni brani venivano scritti dallo stesso Dickens, quali il supremo racconto del brivido *The Signalman* (*Il segnalatore*, 1866) scritto per l'edizione natalizia della rivista «Household Words», con il titolo di *Mugby Junction*, il nome di fantasia di una stazione ferroviaria che fornisce l'ambientazione di tutti i racconti. Nei suoi libri, Wilkie Collins forse era ancora più interessato all'esplorazione del genere del crimine e del mistero, rispetto a Dickens, come dimostrano i suoi due romanzi innovativi: *Woman in White* (*La donna in bianco*, 1860) e *The Moonstone* (*La pietra di luna*, 1868), che lo accreditano come il creatore della prima vera letteratura inglese sui detective. È quindi coerente con il percorso finora illustrato, che la carriera letteraria di Dickens si sia conclusa con un suo tentativo di scrivere un romanzo inequivocabilmente noir, *The Mystery of Edwin Drood* (*Il mistero di Edwin Drood*). Sfortunatamente la morte di Dickens, sopraggiunta nel 1870, ha lasciato il romanzo incompiuto, al di là dei possibili finali proposti dai vari critici, scrittori, accademici e sceneggiatori.

[Gran parte delle informazioni contenute in questa sezione si devono all'opera accademica di Philip Collins dal titolo *Dickens and Crime*, pubblicata nel 1966].

Dickens e il film noir

Come già menzionato, l'opera di Dickens è stata adattata per il cinema sin dagli albori di questo nuovo strumento mediatico, per cui sono state realizzate molte apprezzate (e non) versioni cinematografiche dei suoi maggiori libri. In questa varietà di prodotti televisivi e cinematografici, emergono esempi lampanti che indicano l'interesse più spiccato da parte di filmmaker e sceneggiatori nei confronti degli elementi più significativi dei romanzi. Gran parte dei film muti basati sulle opere di Dickens esaltano questi temi, compresa la tetra versione di *Bleak House* proposta dal regista inglese Maurice Elvey nel 1920. Questo è particolarmente evidente nelle varie versioni di *Oliver Twist*. In particolare la versione di Frank Lloyd del 1922 che presenta il leggendario Lon Chaney nel ruolo di Fagin; o la versione - che molti ritengono la migliore - di David Lean (1948), talmente viscerale e realistica da essere accusata di antisemitismo e da scatenare proteste negli Stati Uniti e in Europa dopo l'uscita del film; e la rispettabile - seppur non innovativa - versione di Roman Polanski del 2005.

Tutti questi film non solo descrivono vividamente il covo nascosto di Fagin e dei suoi giovani borseggiatori, ma mettono in scena, nei modi più brutali e impressionanti, il violento omicidio di Nancy da parte del suo amante, il ladro Bill Sikes.

La malinconica magia del noir incombe anche in alcune versioni di *Great*

da sinistra a destra Clint Eastwood dirige *Hereafter*, *Oliver Twist* di Frank Lloyd, *Slumdog Millionaire* di Danny Boyle, *Little Dorrit* di Christine Edzard

Expectations, in particolare nella versione di David Lean (1946), che presenta una delle sequenze d'apertura più intense mai realizzate nel cinema inglese del dopoguerra (in cui il detenuto Magwitch terrorizza il piccolo Pip in un cimitero) traducendo uno dei brani più evocativi della letteratura inglese in splendide immagini in bianco e nero, che evocano chiaramente lo stile e la messa in scena dell'espressionismo tedesco nonché dei film noir americani contemporanei, realizzati al di là dell'Atlantico da Fritz Lang, Billy Wilder e Howard Hawks.

Dieci anni prima, *The Mystery of Edwin Drood* (1937) aveva infuso nel romanzo non ultimato di Dickens, lo stile e l'impianto della fabbrica horror di Universal Studios - all'epoca al suo apogeo - creando un efficace thriller di grande suspense. Poi, con un balzo in avanti, anche la meravigliosa versione epica di Christine Edzard di *Little Dorrit* (1988) ricorre a elementi gotici e misteriosi per renderne lo stile e l'atmosfera. In quello stesso periodo, Joao Botelho ha prodotto, con il suo cupo bianco e nero di *Tempos Dificeis* (*Tempi difficili, 1988*) forse la migliore versione cinematografica di quest'opera al di là dei confini inglesi.

Ottimi adattamenti provengono anche dalla televisione inglese, come la versione per la BBC del 2005 di *Bleak House*, che accentua gli aspetti gotici della storia, e in cui l'Ispettore Bucket indaga sulla strana, quasi soprannaturale morte di Krook per combustione spontanea.

Anche quando i libri di Dickens non vengono adattati direttamente, è possibile affermare che la sua variegata galleria di personaggi (fra cui Fagin, Quilp e così via) ha certamente influenzato altri scrittori e ha fornito un modello a cui i filmmakers si sono forse ispirati per incarnare il concetto di male, di malvagità, di grottesca mostruosità. Allo stesso tempo, il modo in cui Dickens attinge alla cupa e viscerale realtà del suo tempo, modificandola e mitizzandola in una fantasiosa fantasmagoria attraverso descrizioni che infondono una metaforica vita a oggetti ed elementi inanimati (la nebbia di *Bleak House* assomiglia a un dinosauro che si muove fra le strade di Londra), certamente crea un'atmosfera che echeggia fra le strutture che definiamo noir, scandita dalla maestosa verbosità con cui esprime le sue immagini mentali. Questo è visibile nei classici noir di Raymond Chandler, il cui personale stile linguistico *hardboiled* è arricchito dalle sue straordinarie e ironiche metafore, e nel cosiddetto "linguaggio delle cose" di David Goodis che innalza la sua disperata prosa *pulp*, ma che vibra anche nei vizi stilistici e nei minacciosi chiaroscuri che caratterizzano la *mis en scene* del noir cinematografico e dei suoi maggiori esponenti quali Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Orson Welles e Jacques Tourneur (che insieme a Val Lewton ha persino preso parte al famoso adattamento del romanzo *Tale Of Two Cities* diretto da Jack Conway nel 1935).

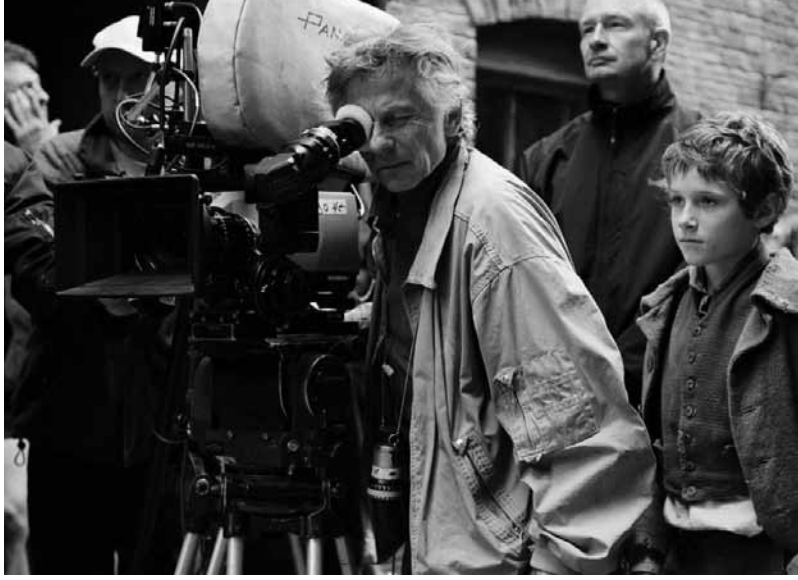
Al fianco della lunga ombra proiettata dall'onnipresente influenza stilistica e narrativa di Dickens, esistono ovviamente una varietà di film che si sono avvalsi di temi dickensiani e di ambientazioni vittoriane per ottenere un'atmosfera noir di tipo diverso. Ad esempio si ritiene che il breve ciclo di thriller in stile vittoriano degli anni Quaranta fra cui *Gaslight* e *Hangover Square,* entrambi basati sulle opere di Patrick Hamilton, possiedano una narrativa dickensiana. Tuttavia l'avvento di storie poliziesche più convenzionali alla fine dell'era vittoriana, deve molto al successo di Arthur Conan Doyle e alla popolarità del suo detective Sherlock Holmes, pietra miliare di tante serie televisive.

Ultimamente, Dickens stesso è diventato il protagonista di alcuni programmi televisivi inglesi, come ad esempio la serie fantascientifica *Doctor Who* mentre l'opera di Dickens è il tema centrale del recente thriller soprannaturale di Clint Eastwood *Hereafter* (2010). Questo film è in parte ambientato all'interno della casa londinese in cui Dickens viveva, che ora è un museo, e il protagonista è un uomo ossessionato dalle storie di Dickens; il film presenta il veterano attore dickensiano Derek Jacobi, che interpreta se stesso mentre parla dell'autore.

E non ultimo, il termine dickensiano è sempre più utilizzato per descrivere film che, in qualche modo, riflettono i temi di Dickens, pur in assenza di veri e propri riferimenti alle sue storie; ricordiamo in questo senso il recente film di Danny Boyle ambientato in India, dal titolo *Slumdog Millionaire* (*The Millionaire*, 2008).

Dickens e la fiction (e non) contemporanea

Recentemente, in Inghilterra, abbiamo assistito all'esplosione della non-fiction storica e sociale, gran parte della quale è incentrata sui crimini, sulle condanne e sul mantenimento dell'ordine. In particolare alcuni storici hanno preso in considerazione alcune famose



Roman Polanski dirige *Oliver Twist*

istanze di processi e indagini criminali, analizzando la loro accoglienza e diffusione nei media dell'epoca e la loro influenza sul lavoro di grandi artisti quali Charles Dickens.

Il caso più famoso è raccontato nel libro di Kate Summerscale *The Suspicions of Mr Whicher* (2010), che fornisce un moderno punto di vista rispetto alla prima indagine su un omicidio condotta da un ispettore della polizia inglese nel 1860. Il libro di recente è diventato un dramma di due ore per la televisione inglese e, considerato il suo successo, è probabile che venga realizzata una serie.

In seguito è apparso *The Invention of Murder* (2011) di Judith Flanders, che tratta, in termini generali, il fascino vittoriano nei confronti dei crimini, con specifici riferimenti ad autori come Dickens e Wilkie Collins. Recentemente *Mr Briggs' Hat* (2011), un libro storico scritto da Kate Colquhoun, indaga sul primo delitto ferroviario in Gran Bretagna, commesso nel 1864.

Per quanto riguarda la fiction, è in aumento l'interesse nei confronti di Dickens-personaggio e delle sue opere come temi per le storie noir contemporanee. Negli ultimi due anni sono usciti almeno quattro libri, tre dei quali con espliciti riferimenti a Dickens.

L'autrice inglese Rebecca Gowers ha pubblicato un romanzo dal titolo *The Twisted Heart* (2009), in cui un professore esamina i veri crimini che ispirarono *Oliver Twist*, mentre il grande romanziere americano di gialli Matthew Pearl si è ispirato alla morte di Dickens e al suo romanzo incompiuto *The Mystery of Edwin Drood* (2009) per concepire il suo bel thriller ambientato nel diciannovesimo secolo, dal titolo *The Last Dickens*. Allo stesso modo il popolare scrittore americano di thriller Dan Simmons ha utilizzato l'ultimo romanzo di Dickens come base per il suo grande libro intitolato semplicemente *Drood* (2009). È inoltre degno di nota il romanzo di Michel Faber, *The Crimson Petal and the White* (2002), che nonostante risalga solo a qualche anno fa, attinge ampiamente alla fiction vittoriana e in particolare a Dickens, e recentemente è stato il soggetto di un apprezzato adattamento televisivo in quattro parti per la BBC (2011).

A questo punto non è esagerato affermare che Dickens non solo ha dominato la letteratura del diciannovesimo secolo come un colosso, ma ha influenzato e potenzialmente creato l'impronta genetica del cinema. Allo stesso tempo il suo inesauribile interesse nell'esplorazione del crimine e nella nascente letteratura del genere, è un elemento sistematico che caratterizza tutta la sua opera. Dopo la sua morte è stato l'autore più adattato al cinema e in televisione, e l'accento è stato posto soprattutto sugli elementi noir della sua opera.

Fra il 2011 e il 2012 assisteremo a una nuova serie di adattamenti cinematografici e televisivi dei suoi libri, fra cui le versioni televisive di *The Mystery of Edwin Drood* e *Great Expectations* (per la BBC) mentre una nuova versione di *Great Expectations* per il grande schermo sarà diretta da Mike Newell e scritta da David Nicholls; sono inoltre attesi un documentario australiano per la televisione sulla vita del vero Fagin, Ikey Solomons; un documentario della BBC Film London su Dickens e il cinema (prodotto dall'autore di questo articolo) e un adattamento diretto da Ralph Fiennes del libro biografico di Claire Tomlins su Dickens, *The Invisible Woman*. Questo significa che l'industria dei film ispirati a Dickens sembra procedere di buon passo. Se guardiamo ai due secoli di influenza creativa esercitata da Dickens e ai cento anni di cinema a lui ispirato, tutto fa presupporre che nel trecentesimo anniversario del suo compleanno, questo autore sarà ancora celebrato in qualsiasi mezzo mediatico sarà a disposizione in quel momento.

Questo saggio è anche frutto dell'amicizia e della collaborazione dello sceneggiatore e studioso di Dickens, il Professore Michael Eaton, che ha curato, al mio fianco, la Retrospettiva di BFI "Dickens on Screen" e ha scritto il documentario per BBC/Film London Dickens on Film.

Conversazioni
i libri di Courmayeur Noir in Festival 2011

Un buon posto per morire

Einaudi

L'incontro tra Tullio Avoledo e Davide Dileo risale al 2009, durante un reading ad Acqui Terme, dove Avoledo leggeva e Boosta lo accompagnava al piano. Da quell'incontro, e dai discorsi sui complotti, è nato *Un buon posto per morire*, romanzo storico sulla fine del mondo i cui protagonisti sono Leonardo Contrera e Claire Madigan. Li unisce un grande dolore: i loro figli, Nikki Madigan e Andrea Contrera, sono stati uccisi da un killer. I due ragazzi si amavano. Lui pony express per la FedEx, lei attivista, hanno visto cambiare il loro destino quando sono entrati in possesso di un videogioco nel quale era scritta la data della fine del mondo. Ma anche la vita di Leonardo e Claire è in pericolo. Persone disposte a tutto cercano di entrare in possesso di quella data. In pochi conoscono la verità: politici, industriali e finanzieri, vertici religiosi e militari. In pochi sanno, cioè, dell'enorme asteroide, il Sole Nero, in marcia verso la Terra. Mancano solo trenta giorni. Ogni gruppo di iniziati al segreto trama ai danni degli altri, con un proprio obiettivo. Ma secoli fa qualcuno ha creato uno strumento per opporsi a questa diabolica cospirazione. «Il passato ci domina di fatto - dice Tullio Avoledo - nei nostri geni, per esempio. Nel genoma dei miei antenati è codificato il momento in cui il mio cuore cesserà di battere. La città in cui vivo viene dal passato. La lingua che uso viene dal passato. Il passato proietta anche ombre più lunghe e sinistre. Pensando, per esempio, alle guerre jugoslave, mi sono reso conto di come la storia possa pesare sul destino di un popolo o di una nazione. E quindi degli individui che la compongono. Vecchi odi colpiscono e uccidono a distanza anche di molte generazioni».

TULLIO AVOLEDO (1957, Valvasone) vive e lavora a Pordenone. Dopo la maturità classica avrebbe voluto iscriversi al DAMS a Bologna, ma ha optato per Giurisprudenza. Dopo la laurea è stato consulente alla formazione per una ditta produttrice di personal computer e copywriter per un'agenzia di pubblicità. Contemporaneamente traduceva libri dall'inglese e scriveva per un giornale locale. Attualmente lavora presso l'ufficio legale di una Banca di Pordenone. È sposato con due figli. Ha esordito con *L'elenco telefonico di Atlantide*, a cui, sempre nello stesso anno, ha fatto seguito *Il Mare di Bering*. Quella di «"scrittore professionista" continua a essere un'etichetta che non mi sento ancora di incollarmi addosso, prima di tutto perché il mio lavoro vero è un altro, e poi perché mi angoscia l'idea di dover dipendere, per vivere, dai capricci del pubblico e delle case editrici. Dato che non devo scrivere per guadagnarmi da vivere, per ora, e spero per sempre, posso scrivere quello che mi piace».

DAVIDE DILEO "**Boosta**" (1974, Torino) "mujaheddin dell'entertainment", è Dj, pilota di aereo, compositore, presentatore radiofonico e televisivo, scrittore, ma soprattutto tastierista e fondatore dei Subsonica. Inizia a studiare pianoforte già all'età di sei anni. Oltre che con i Subsonica, ha suonato con gli Iconoclash (band dedita alla rivisitazione, in chiave elettronica, dei classici del glitter pop italiano degli anni Ottanta), e i Caesar Palace. È stato conduttore del programma televisivo *La 25ª ora*, e, alla radio, di *Coppia aperta.* A novembre 2007, inizia a collaborare con la rivista di musica «XL/Repubblica» di cui cura la rubrica mensile di chiusura. Ha anche scritto e diretto il documentario *Surfin' Torino.* A queste attività, Boosta affianca quella di scrittore: «Il mio essere scrittore non è un'appendice del mio essere musicista. Ho iniziato a scrivere per una delusione amorosa e ho dato voce alla mia rabbia. Scrivevo affidandomi a un semplice flusso di coscienza, oggi, però, posso dire che il mio stile è diverso». Nel 2010 è diventato direttore artistico di «Bookstock», lo spazio del Salone del Libro di Torino dedicato ai ragazzi.

www.davidedileo.com

Tullio Avoledo
Un buon posto per morire, (con Davide Dileo "Boosta") Einaudi, Torino, 2011
L'anno dei dodici inverni Einaudi, Torino, 2009
L'ultimo giorno felice Edizioni Ambiente, Milano, 2008
La ragazza di Vajont Einaudi, Torino, 2008
Breve storia di lunghi tradimenti, Einaudi, Torino, 2007
Tre sono le cose misteriose, Einaudi, Torino, 2005
Lo stato dell'unione Sironi, Milano, 2005
Mare di Bering Sironi, Milano, 2003
L'elenco telefonico di Atlantide Sironi, Milano, 2003

Davide Dileo "Boosta"
Un buon posto per morire (con Tullio Avoledo) Einaudi, Torino, 2011
Un'ora e mezza Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2005
Dianablu, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2003

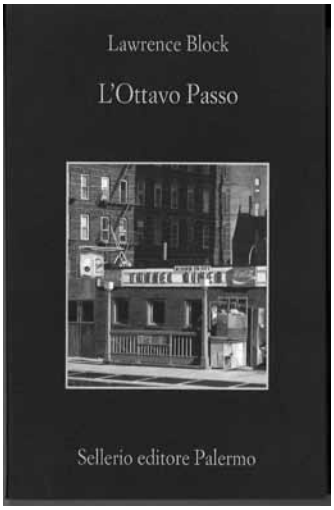
L'Ottavo Passo • A Drop of the Hard Stuff

Sellerio

Matthew Scudder, ex alcolista, è comparso per la prima volta nel 1976 in *The Sins of the Fathers*. All'inizio, i romanzi che lo vedevano protagonista non seguivano un ordine cronologico e la serie doveva terminare nel 1982, con *Eight Millions Ways to Die*, libro nel quale Scudder si presenta a un incontro di alcolisti anonimi. Ma, grazie a una promessa fatta a un amico editore, le avventure di questo ex poliziotto che lavora senza la licenza da investigatore, proseguirono. Del 1986, infatti, è uno dei suoi capolavori, *When the Sacred Ginmill Closes*, mentre nel 1991 vede la luce *A Dance at the Slaughterhouse* (*La perdizione*), vincitore dell'Edgar Allan Poe Award per il miglior Mystery Novel. Il sedicesimo volume della serie *All the Flowers are Dying* è stato pubblicato nel 2005. A sei anni di distanza vede la luce *A Drop of the Hard Stuff*, un lungo flashback nel quale Matt, seduto a un tavolo del Grogan's Open House, davanti a un tumbler Waterford pieno di soda, racconta al suo vecchio amico Mick Ballou una storia accaduta nei primi anni Ottanta, di un suo amico d'infanzia, Jack Ellery, e di quando vivevano nel Bronx. Matt e Jack si erano reincontrati dagli Alcolisti Anonimi. Avevano avuto vite molto differenti: Matt poliziotto, Jack piccolo delinquente. L'ottavo passo è uno degli ultimi step che gli alcolisti anonimi devono compiere per redimersi: consiste nel fare l'elenco di tutte le persone alle quali si è fatto del male. Con il nono passo si deve chiedere personalmente perdono a ognuno di loro. Jack Ellery era arrivato all'ottavo passo quando è stato ucciso con due colpi di pistola. E sarà dalla lista di Jack che Matt partirà per cercare di risolvere il caso, anche se la soluzione è altrove, in nuovi appunti e vecchi cadaveri che costringeranno Matt Scudder («il vero erede della migliore tradizione hard-boiled americana» secondo la definizione di Gianrico Carofiglio), a scendere a patti con la verità.

LAWRENCE BLOCK (1938, Buffalo) scrittore molto prolifico (ha pubblicato oltre cinquanta romanzi e oltre cento volumi di racconti), ha esordito, con il suo vero nome, nel 1957, con il racconto *You Can't Lose*. Le sue storie sono ambientate principalmente a New York, città nella quale si muovono i due protagonisti delle sue serie più famose: l'ex alcolista Matthew Scudder, e il ladro gentiluomo Bernie Rhodenbarr. Bernie, apparso per la prima volta nel 1977, nel romanzo *Burglars Can't Be Choosers*, è poi andato avanti per altri dieci volumi, rimanendo sostanzialmente sempre identico a se stesso. Nel 1979, grazie a *The Burglar Who Liked to Quote Kipling* (*Il ladro che leggeva Kipling*), ha ricevuto il Premio Nero Wolfe. Da *The Burglar in the Closet* è stato tratto nel 1987 il film diretto da Hugh Wilson, *Burglar* (*Affittasi ladra*), con Whoopi Goldberg nel ruolo di Bernie (in questo caso diminutivo di "Berenice"). Sono inoltre stati trasposti sul grande schermo *The Funhouse* (*Il tunnel dell'orrore*, 1981), diretto da Tobe Hooper; *Nightmare Honeymoon* (*Luna di miele fatale*), diretto da Elliott Silverstein e tratto da *Deadly Honeymoon*; *Eight Millions Ways To Die* (*Otto milioni di modi per morire*), l'ultimo film diretto da Hal Ashby, interpretato da Jeff Bridges e Andy Garcia, e il cui soggetto era stato scritto da Oliver Stone, e *Contre-enquête*, diretto da Franck Mancuso. Nel 2007 ha scritto la sceneggiatura di *My Blueberry Nights* (*Un bacio romantico*), diretto da Wong Kar Wai e presentato in concorso al Festival di Cannes. Nel 2005 ha ricevuto il Gumshoe Lifetime Achievement Award, mentre nel 1983, nel 1994 e nel 2002 ha vinto il premio Shamus. Nella sua produzione, Block ha usato diversi nomi d'arte, pubblicando alcuni romanzi sotto gli pseudonimi di Chip Harrison, Paul Kavanagh, Lee Duncan, Sheldon Lord, Andrew Shaw, Jill Emerson, Anne Campbell Clark, Lesley Evans. Tra le altre serie che ha creato, si possono ricordare quelle di: Evan Tanner, Chip Harrison, Keller e Paul Kavanagh.

lawrenceblock.wordpress.com



i libri della serie di Matthew Scudder

A Drop of the Hard Stuff, Mulholland Books/Little Brown and Co., NY, 2011; in it. **L'Ottavo Passo**, Sellerio, Palermo, 2011, trad. di Masi Ribaudo

All the Flowers Are Dying, W. Morrow, New York, 2005

Hope to Die, W. Morrow, New York, 2001

Everybody Dies, W. Morrow and Co., NY, 1998

Even the Wicked, W. Morrow, NY, 1997

A Long Line of Dead Men, W. Morrow, New York, 1994, in it. **Il club dei 31**, Hobby & Work, Bresso, 1997

The Devil Knows You're Dead, W. Morrow, NY, 1993; in it. **L'ultima telefonata** di Holtzmann, Mondadori, Milano, 1996, trad. di Stefano Bortolussi

A Walk Among the Tombstones, W. Morrow, NY, 1992

A Dance at the Slaughterhouse, W. Morrow, NY, 1991; in it. **La perdizione**, Mondadori, Milano, 1993, trad. di Stefano Negrini

A Ticket to the Boneyard, W. Morrow, NY, 1990; in it. **L'ultimo della lista**, Mondadori, Milano, 1992, trad. di Stefano Negrini

Out on the Cutting Edge, W. Morrow, NY, 1989; in it. **Lo sconveniente odore della morte**, Mondadori, Milano, 1990, trad. di Stefano Negrini

When the Sacred Ginmill Closes, Arbor House, NY, 1986; in it. **L'ultimo grido**, Mondadori, Milano, 1988, trad. di Luciano Lorenzin

Eight Millions Ways to Die, Arbor House, NY, 1982; in it. **Mille modi di morire**, Mondadori, Milano, 1983

A Stab in the Dark, Arbor House, NY, 1981; in it. **Una pista fredda per Matt**, Mondadori, Milano, 1992

Time to Murder and Create, Dark Harvest, Arlington Hts, 1976; in it. **La mano invisibile**, Mondadori, Milano, 1978

The Sins of the Fathers, Dell, NY, 1976; in it. **Le colpe dei padri, Mondadori**, Milano, 1981, trad. di Maria Teresa Marenco

In the Midst of Death, Dell Pub., NY, 1976; in it. **Il codice di Scudder**, Mondadori, Milano, 1980, trad. di Gennaro Coretti

Il libro dell'angelo

Piemme

«Per me un romanzo si può definire storico quando è ambientato in un'epoca abbastanza lontana, della quale non sopravviva più nessuno. Per esempio, un romanzo ambientato durante la prima guerra mondiale lo definirei storico, uno ambientato durante la seconda, no. Ma si tratta di definizioni arbitrarie. La cosa che più definisce il romanzo storico è forse il fatto che in esso c'è un'attenzione particolare alla ricostruzione di un'epoca, attraverso le vicende narrate, il modo di essere dei personaggi, i costumi sociali, gli oggetti, i vestiti, i mezzi di trasporto, eccetera». *Il libro dell'Angelo* è la terza parte della trilogia su Mondino de' Luzzi, medico dello Studium di Bologna, personaggio realmente esistito, tra il 1275 e il 1326, il primo anatomista che riprese la pratica delle dissezioni del corpo umano: «Il carattere collerico che Mondino ha nei romanzi l'ho inventato io, ma sono abbastanza convinto di non essere troppo lontano dal vero. Nelle mie storie ho rispettato quel poco che si sa della sua biografia, ma ci ho messo molto di mio». Ambientato a Venezia nel 1313, durante i preparativi della festa della Sensa che culmina con lo Sposalizio del Mare, *Il libro dell'Angelo* parte dal ritrovamento dei corpi di tre bambini crocifissi. Della loro morte viene ingiustamente accusato un vecchio ebreo che si toglie la vita in carcere lasciando sul muro una scritta che riporta al Sefer-ha-Razim, il Libro dei Misteri, dettato, secondo la leggenda, dall'angelo Raziel a Noè e trascritto su una tavoletta di zaffiro. «Dopo due libri, la Bologna del 1300 cominciava ad andarmi stretta e ho deciso di far partire Mondino per nuovi lidi. Girare per Venezia in cerca dei luoghi dove ambientare le scene del romanzo è stato affascinante e mi ha permesso di far muovere Mondino in un posto nuovo, per lui e per me».

ALFREDO COLITTO è nato a Campobasso e vive a Bologna. Insegnante di scrittura creativa presso la scuola Zanna Bianca di Bologna (della quale è uno dei fondatori) e la scuola Ishmael di Rovereto, scrive soggetti per il cinema e la televisione e ha lavorato come editor e traduttore (soprattutto di thriller) per le maggiori case editrici italiane. «Tradurre è un po' come scrivere - dice - ma senza l'angoscia di dover riempire una pagina vuota. Per uno scrittore si tratta di un lavoro quasi riposante. Ed è bello cercare, all'inizio di una nuova traduzione, la "voce" che, in italiano, meglio corrisponde allo stile dell'originale. Il libro è già lì, tutto scritto». Ha vissuto molto all'estero, soprattutto in Messico dove ha ambientato, nel 2005, il suo primo romanzo: *Cafè Nopal*. Oltre ad aver scritto numerosi libri (alcuni firmati con il nome di Alfredo Sereni), ha partecipato a diverse antologie di racconti, tra cui: *Killers & Co*.; *Fez, struzzi e manganelli; Il ritorno del Duca*; *History & Mystery*; *Anime Nere Reloaded*. Mondino de' Luzzi è il protagonista di una trilogia storica che comprende *Cuore di ferro* e *I discepoli del fuoco* e della quale *Il libro dell'Angelo* è l'episodio conclusivo. «Avevo un pregiudizio radicato non solo nei confronti di gialli e noir, ma di tutta la letteratura di genere. A mia parziale discolpa posso dire di essermi formato soprattutto sui grandi della letteratura. Tra quelli che mi hanno lasciato un segno profondo cito Dostoevskij, Balzac, Proust, Joyce, e soprattutto Stendhal, che amavo e amo moltissimo. A paragone di tanto genio, leggere noir mi sembrava poco più di una perdita di tempo. Poi sono stato colpito dalla legge del contrappasso, e adesso non solo li leggo, ma li traduco e li scrivo». Vincitore del Premio Azzeccagarbugli del 2011, i diritti dei suoi libri sono stati già venduti in Spagna, Germania, Inghilterra, Francia, Canada, Brasile, Turchia, Serbia. Il prossimo libro sarà ambientato nel XVII secolo: «non un thriller stavolta. Comunque è troppo presto per parlarne. Sto ancora provando a trovare lo stile giusto, adatto a un romanzo di questo tipo senza rinunciare al mio gusto per la suspense e i colpi di scena. In ogni modo stavolta mi prendo più tempo: il libro uscirà nel 2013, se sopravviviamo alla fine del mondo prevista per il 2012».

alfredo-colitto.com

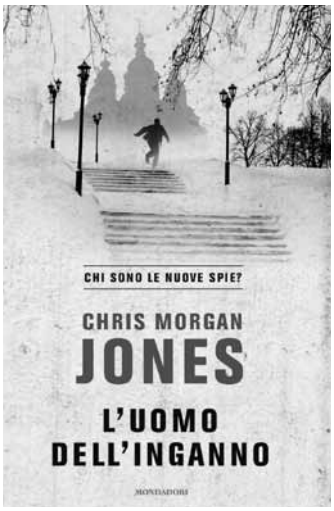
Il libro dell'angelo
Piemme, Milano, 2011
I discepoli del fuoco
Piemme, Milano, 2010
Cuore di ferro
Piemme, Milano, 2009
Il candidato
Edizioni ambiente,
Milano, 2009
Duri di cuore
Perdisa Pop,
Ozzano dell'Emilia, 2008
Bodhi tree: l'albero dell'illuminazione
Crisalide, Spigno Saturnia, 2004
Aritmia letale
Addictions-Magenes,
Milano, 2003; rieditato
in **Medicina oscura**,
Mondadori, Milano, 2009
Cafe Nopal
Hobby & Work,
Bresso, 1997

Grida da molto lontano
Rop från långt avstånd
Dalai editore

«Quando ho iniziato a scrivere i romanzi con Erik Winter, lo avevo descritto come un giovane insicuro, molto bravo nel suo mestiere, ma con altre difficoltà, nelle relazioni, per esempio. Il personaggio adesso si è molto sviluppato, ovviamente, e Winter ha imparato molte più cose di quanto mi aspettassi. Nei primi romanzi si vestiva Baldessarini e Zegna per mascherare la propria insicurezza, così come un cavaliere del XII secolo avrebbe indossato la sua armatura. Oggi è diverso, si è anche sposato e ha avuto un figlio. Io Erik lo sento reale, è diventato parte della mia famiglia, una parte di me. Preferisco che a cambiare sia il personaggio, e non solo i crimini che si trova davanti. Penso che il tema dei miei libri sia come si fa a imparare a diventare un uomo decente». In *Grida da molto lontano*, tutto ha inizio con il ritrovamento del cadavere di una donna nei pressi di un lago vicino Göteborg. A indagare è sempre il commissario Winter, che chiama questo corpo senza nome, Helene. Pochissimi indizi, uno strano marchio rosso sul luogo del crimine e i segni evidenti di un parto recente. Ed è proprio questo particolare che angoscia Winter, che si lancia alla caccia dell'assassino, così come del neonato. Una strana ondata di caldo si è abbattuta sulla città, e questa afa fa crescere ancor di più l'angoscia del commissario. Nessuno reclama il corpo della donna, non ci sono denunce di persone scomparse, del bambino nessun segno. Cadenzato da una struggente musica jazz che fa da sottofondo alle ore umide della notte, bisognerà aspettare l'arrivo della nuova stagione, e tornare indietro nel tempo per vedere dipanarsi il mistero.

ÅKE EDWARDSON (1953, Vrigstad, Smaland, Svezia) prima di diventare scrittore ha lavorato come giornalista e come addetto stampa alle Nazioni Unite. Åke «è un vecchio nome vichingo, che significa "viaggiatore". Penso che la nostalgia per i vichinghi coraggiosi e belli e emozionanti non sia mai realmente scomparsa, nel corso dei secoli». Vincitore per tre volte del Premio per il migliore thriller svedese, i suoi romanzi hanno venduto oltre cinque milioni di copie nel mondo, e sono stati tradotti in numerosissime lingue. Al centro di molti dei suoi romanzi è il commissario Erik Winter, protagonista anche di una serie televisiva iniziata nel novembre del 2001 e diretta da Bjorn Gunnarsson e da Eddie Thomas Petersen. A interpretare il ruolo di Winter fino al 2009 c'era Johan Gry, poi sostituito da Magnus Krepper. «Quando ho iniziato a scrivere i miei romanzi volevo essere il più realistico possibile, ma tutti i casi di cui ho scritto vengono fuori solo dalla mia immaginazione. Mi documento molto, come fanno tutti gli scrittori. Quando devo scrivere un nuovo romanzo passo un po' di tempo pensando alla struttura, poi faccio qualche ricerca, forse un viaggio, qualche intervista. Sui problemi di tipo procedurale chiedo consigli a un mio amico, che è ispettore capo, con il quale confronto le mie idee. Ed è lui che mi dà anche i consigli per verificare se le prove sono corrette». Probabilmente, come ha dichiarato più volte, il personaggio di Erik Winter scomparirà «dopo dodici anni, adesso si sentirà finalmente libero. I lettori non lo seguiranno più nella sua camera da letto, nei suoi pensieri».
www.akeedwardson.se

Möt mig i Estepona (t.l. *Incontriamoci a Estepona*), Leopard, Stockholm, 2011
Svalorna flyger så högt att ingen längre kan se dem (t.l. *Rondini che volano così in alto che nessuno può vederle*), Leopard, Stockholm, 2010
Den sista vintern (t.l. *L'inverno scorso*), Norstedt, Stockholm, 2008
Nästan död man (t.l. *L'uomo quasi morto*) Norstedt, Stockholm, 2007
Vänaste land (t.l. *Un paese più giusto*) Norstedt, Stockholm, 2006
Drakmånad, Rabén & Sjögren, Stockholm, 2006
Samurajsommar (t.l. *L'estate del samurai*), Rabén & Sjögren, Stockholm, 2005
Rum nummer 10, (t.l. *Camera numero 10*), Norstedt, Stockholm, 2005
Vintermord, LL-förlaget, Stockholm, 2005
Winterland, Norstedt, Stockholm, 2003
Jukebox, Norstedt, Stockholm, 2003
Segel av sten (t.l. *Vela di pietra*), Norstedt, Stockholm, 2002
Himlen är plats pa jorden, Norstedt, Stockholm, 2001, in it. **Il cielo e un posto sulla terra**, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2010, trad. di Carmen Giorgetti Cima
Låt det aldrig ta slut (t.l. *Vorrei che non finisse mai*), Norstedt, Stockholm, 2000
Sol och skugga (t.l. *Sole e ombra*), Norstedt, Stockholm, 1999
Genomresa, (t.l. *Transito*), Norstedt, Stockholm, 1999
Rop från långt avstånd, Norstedt, Stockholm, 1998, in it. **Grida da molto lontano**, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2011, trad. di Renato Zatti e Gabriella Bonalumi
Dans med en ängel, Norstedt, Stockholm, 1997, in it. **Il passo della morte**, Mondadori, Milano, 1999, trad. di Giorgio Puleo; ristampa **Balla con l'angelo**, Sperling & Kupfer, Milano, 2003, trad. di Giorgio Puleo; ristampa **Balla con l'angelo**, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2011, trad. di Giorgio Puleo
Julklapp (t.l. *Natale*), Bokia, Kungälv, 1996
Gå ut min själ (t.l. *Vai avanti con la mia anima*), Tre böcker, Göteborg, 1996
Till allt som varit dött (t.l. *A tutti coloro che sono morti*), Tre böcker, Göteborg, 1995



L'uomo dell'inganno • An Agent of Deceit

Mondadori

Ben Webster, esperto di spionaggio industriale, è sulle tracce di Richard Lock, «la preda, un pazzo in un gruppo di furfanti», uomo di fiducia di Konstantin Malin, un uomo dagli occhi spenti, potente e silenzioso oligarca del governo russo, che lucra nel campo delle risorse energetiche e i cui crimini «sono sepolti sotto strati di permafrost». A fargli iniziare questa ricerca è un ricchissimo uomo di affari greco, che da Lock si è sentito truffato. Lock, olandese, esce dalle migliori scuole del Regno Unito, sicuro di sé e corrotto, aspira a un libertà alla quale, essendo in balia di Malin, non potrà mai accedere. È lui il vero protagonista del romanzo: né buono né cattivo, né vittima né carnefice, vive in una continua sfumatura di grigio, vorrebbe, - forse non veramente - soltanto portare indietro il tempo, e ripartire da zero. Soprattutto adesso che sente che la sua vita è in serio pericolo. Ben Webster, invece, è un ex giornalista che ha pagato un articolo da lui scritto negli anni Novanta contro la corruzione in Russia, con la vita della sua collega, morta dieci anni fa in un carcere del Kazakistan. Un omicidio ancora irrisolto. Ben ha una trentina d'anni, bello, con già qualche capello bianco e un'aria perennemente stanca. *L'uomo dell'inganno,* inserito nella longlist per il Premio Ian Fleming Steel Dagger del 2011, ha stile e una trama che, secondo alcuni critici, in certi momenti ricorda Le Carrè. Nel raccontare questa storia Morgan Jones è stato aiutato dalla sua esperienza professionale: «Il libro si basa molto da vicino sulle esperienze che ho avuto, e spero che si senta questa autenticità che avrei trovato molto difficile da inventare».

CHRIS MORGAN JONES (1971, Bronsgrove) è cresciuto a Kinver, nel Sud dello Staffordshire. Ha studiato letteratura inglese al St. Catherine's College di Oxford. Per oltre dieci anni ha lavorato per la Kroll, una delle più grandi compagnie di investigazioni al mondo. «Ho abbandonato l'azienda per la quale lavoravo per avviare un business insieme a un amico. Ma sfortunatamente ho dovuto lasciare una settimana dopo il crack della Lehman Brothers, nessuno aveva più voglia di investire. Così, mentre iniziavo a cercare un posto di lavoro migliore, ho iniziato a scrivere questo libro. Per arrivare alla prima bozza ho impiegato sette mesi. Per finirlo un anno». Oggi vive a Londra con sua moglie e i suoi due bambini. *L'uomo dell'inganno* è il suo romanzo d'esordio. «La compagnia presso la quale lavoravo opera in tutto il mondo: controlla con chi i clienti devono concludere contratti, li assiste nelle controversie, investiga e aiuta a recuperare soldi dalle frodi. È un lavoro che permette di farti trovare in situazioni affascinanti. Ho lavorato negli uffici di Londra e mi sono specializzato in casi riguardanti l'Est Europa, particolarmente la Russia e i russi. Sono stato un po' detective, un po' spia, in realtà non una spia vera e propria: infatti, anche se non posso raccontare dettagli, posso dire di esserlo stato. E anche Ben Webster, il protagonista del libro, fa lo stesso lavoro. Molta parte della mia vita l'ho vissuta ascoltando le più svariate storie di persone che si fidavano di me. Gente di ogni tipo: giornalisti, professori universitari, detective o uomini di affari. Con questo libro racconto la mia storia sperando di trovare gente che abbia voglia di ascoltarla». Ben Webster sarà il protagonista anche del prossimo libro di Morgan Jones, un'investigazione su un miliardario iraniano che darà all'autore la possibilità di raccontare il mondo medio orientale.

www.chrismorganjones.com

An Agent Of Deceit,
Windsor, Bath, 2011, in it.
L'uomo dell'inganno,
Mondadori, Milano, 2011,
trad. di Giuseppe Costigliola

L'uomo della domenica • Söndagsmannen

Ponte alle Grazie

Söndagsmannen (*L'uomo della domenica*), quarto romanzo della serie di Elina Wiik, è un cold case. Venticinque anni fa, Ylva Malmberg, una giovane donna, è stata trovata morta nei boschi della Lapponia svedese. Nessuna traccia, e nessuna traccia neanche della sua bambina di cinque mesi. Elina, membro della squadra omicidi di Västerås, si appassiona al caso, un po' perché ha davanti a lei solo episodi poco divertenti di microcriminalità, un po' perché si lascia coinvolgere nella storia di questa ragazza, una giovane come tante, con una vita sessuale vivace, qualche spinello e una bambina della quale non si sa né il nome, né il padre, né dove sia finita. Ma il tempo è pochissimo. Ci sono solo una ventina di giorni per trovare l'assassino. Sono passati venticinque anni e, per la legge svedese, anche un caso di omicidio si prescrive dopo questo termine. Oggi le tecniche investigative sono molto più sofisticate, e grazie ai test sul DNA molto di quello che si credeva nascosto può tornare alla luce. Il compito è difficile, la squadra che aveva lavorato su questo caso era stata scrupolosa. Era stato trascurato un solo dettaglio: nessuno degli investigatori era una donna, nessuno di loro era riuscito a vestire i panni della ragazza e a capire le reali motivazioni dei suoi gesti. Parallelamente al racconto dell'indagine, Kanger ci racconta anche di una ragazza di venticinque anni, Kari Solbakken e del suo viaggio nel Nord del Paese. È una ragazza adottata, alla quale sono morti anche i genitori adottivi, che l'hanno lasciata sola e senza parenti. È giunto, per lei, il momento di scoprire il suo vero passato.
Ne *L'uomo della domenica* non è interessante solo il plot, ma affascina il disegno di una società che in questi venticinque anni si è totalmente trasformata, pur se sostanzialmente non sono cambiate le persone, i loro desideri e i loro comportamenti. E come non cambiano le persone in relazione ai tempi, così non cambiano in relazione ai luoghi, ed Elina si muove leggiadra tra la Svezia e la Norvegia riuscendo ovunque a imporre il proprio bisogno di rimettere ordine là dove non ce n'era.

THOMAS KANGER (1951, Uppsala, Svezia) scrittore e giornalista, sposato con Hong Vu, Phd all'Università di Westminster di Londra, attualmente si divide tra Stoccolma, Londra e Hanoi. Ha vissuto in California (a Palo Alto e a Berkley), a Nuova Delhi e a Gerusalemme. Il primo giallo lo ha scritto nel 2001 e da allora i suoi romanzi sono tradotti in oltre dieci lingue. Nel 2011 ha pubblicato *Drakens år* (*L'anno del Dragone*), e *Gränslandet*, uscito nel 2007, è stato selezionato in Francia per il premio "Le Prix du Polar Européen". Ha inoltre scritto libri di inchiesta: *Mordet på Olof Palme* (t.l. *L'omicidio di Olof Palme*), nel 1987, e uno sui cacciatori di comunisti nel 1990. Dal 2002 ha realizzato molti reportage, tra i quali uno sugli abusi fisici e mentali a cui, negli anni dal 1955 al 1975, sono stati sottoposti i bambini nelle cosiddette "children's home". Il romanzo d'esordio, *La prima pietra*, è nato dall'esigenza di rendere nota una storia vera, di incendi dolosi e omicidi, per la quale non era possibile usare una forma più documentaristica. «A mio parere la storia era troppo bella per non farne nulla. Ho deciso di trasformare tutto il materiale che avevo in un romanzo di finzione e ho inventato il personaggio di Elina Wiik». Da allora il sergente di polizia Elina Wiik è la protagonista dei suoi racconti. Trentenne, vive a Västerås, una tipica cittadina svedese. Donna testarda, è sempre in conflitto con i suoi superiori, che, a loro volta, la usano per biechi giochi di potere. Metodica nel lavoro, si fida tantissimo delle proprie intuizioni, che spesso la portano a risolvere i casi. «In un romanzo criminale - dice Kanger - non si hanno limiti o confini. E se questo da un lato può essere un peso, è anche una grande opportunità. Scrivere romanzi criminali è come suonare il blues. Bisogna tenere presenti pochissimi punti: chi ha commesso l'omicidio, perché l'ha fatto e come è stato risolto il delitto. Come i tre accordi del blues. Il resto sta alla bravura dello scrittore».

www.thomaskanger.com

Drakens år
(t.l. *L'anno del Drago*),
Norstedts, Stockholm, 2011
Gränslandet
(t.l. *The Boarderland*),
Norstedts, Stockholm, 2007
Ockupanterna
(t.l. *Gli occupanti*),
Norstedts, Stockholm, 2005
Söndagsmannen,
Norstedts, Stockholm, 2004;
in it. **L'uomo della domenica**,
Ponte delle Grazie,
Milano, 2011, trad. di Giulio Appiasi
Den döda vinkeln (t.l. *Il punto cieco*),
Norstedts, Stockholm, 2003
Sjung som en fågel
(t.l. *Canta come un uccello*),
Norstedts, Stockholm, 2002
Första stenen,
Norstedts, Stockholm, 2001;
in it. **La prima pietra: un'indagine rischiosa per l'agente Elina Wiik**,
Robin, Roma, 2007,
trad. di Giuliano D'Amico
Pengar pengar (t.l. *Soldi soldi*),
Brevskolan, Stockholm, 1993
Kommunistjägarna
(t.l. *I cacciatori di comunisti*),
Ordfront, Stockholm, 1990
Mordet på Olof Palme
(t.l. *L'omicidio di Olof Palme*),
Ordfront, Stockholm, 1987

Soffiando via le nuvole • Pigeon English

Piemme

L'ambientazione di questa storia, Stephen Kelman l'ha presa soprattutto dalla sua vita: «il materiale che mi ha permesso di scriverlo proviene dalla mia esperienza, dal mio background. Conosco quello da cui ho attinto. Molti dei caratteri dei personaggi sono basati su persone che ho conosciuto direttamente, con le quali sono cresciuto. Quando avevo l'età di Harri, il narratore del mio libro, ero solito scegliere la strada da casa a scuola in relazione alla possibilità di non incontrare i bulli. Ma quei bulli non avevano coltelli, potevano solo darmi un pugno sul naso». Lo spunto del romanzo proviene da un episodio di cronaca nera avvenuto nel 2000: l'accoltellamento e l'uccisione di un nigeriano di undici anni, Damilola Taylor, a Pekam, un quartiere a sud della capitale. «Una morte che non mi ha solo intristito - dice Kelman - ma mi ha fatto arrabbiare. La mamma di Damilola era una grande lavoratrice ed era arrivata qui per curare la figlia epilettica. Lui stesso era un bambino bravo a scuola, sensibile e intelligente, la cui ambizione era diventare un medico. Ma, a parte la tragedia personale, la morte di Damilola alludeva a un problema più grande, l'erosione dei valori collettivi, l'assenza di compassione nella società contemporanea». Uno spunto autobiografico, quindi, che si trova anche in Harrison Opoku, il ragazzino di undici anni protagonista principale di questo romanzo: «Amo tutti i personaggi del mio libro. Hanno tutti un'unica voce e un unico spirito, ma noi vediamo il mondo attraverso Harrison, attraverso i suoi occhi, è lui il narratore. È una persona esuberante, con moltissima curiosità verso il mondo, e penso che raccontandolo mi sono ispirato a me. Lui ha lo stesso carattere che avevo io da ragazzino». Anche la lingua che parlano i personaggi del libro è la tipica lingua che si parla in questi quartieri: «vivevo in uno di questi palazzi mentre scrivevo, e quindi mi bastava fare un giro del quartiere per carpire conversazioni e modi di dire. Penso che sia importante per uno scrittore avere un legame diretto con quello che scrive, e essere curioso e ricettivo rispetto a quello che lo circonda».

STEPHEN KELMAN (1976 a Luton, Londra) dopo aver svolto diversi lavori (da magazziniere a impiegato comunale), ha iniziato a scrivere a partire dal 2005, e dopo diverse sceneggiature, ha dato alle stampe *Pigeon English* (*Soffiando via le nuvole*) il suo primo romanzo. Sua madre era una badante e suo padre un operaio. «Sono stato il primo in famiglia ad andare all'Università, il primo a fare il salto dalla working alla middle class, ma mi sento ancora un membro di quella comunità». Fin da bambino Kelman comprese di voler diventare uno scrittore: «già a quell'eta leggevo tantissimo. Il primo libro di cui penso di essermi innamorato e stato *Tom Sawyer* di Mark Twain. Mi ricordo che i miei nonni me ne regalarono una copia quando avevo sei o sette anni. E ricordo di averlo letto moltissime volte. È questo il primo libro che mi ha fatto pensare di diventare scrittore». Per raccontare la storia di Harrison, che «esplora cosa succede quando un bambino buono si trova in un ambiente violento, come puo esprimere i propri valori e se puo effettivamente conservarli a dispetto della poverta e della pressione dei compagni e delle tentazioni», Kelman ha attinto molto alla realtà della sua città. «L'ispirazione per *Pigeon English* mi è venuta leggendo la stampa, e le notizie sulla criminalita dei bambini, soprattutto quelli che vivono in aree svantaggiate. Volevo mostrare luoghi abitati da persone che gli appartenenti alla middle classpotrebbero non incontrare mai». Una storia che prende spunto dai cosiddetti *knife crime*, la lotta per il territorio di bande di adolescenti. Il libro, nominato al Man Booker Prize verra adattato per la Bbc (per la regia di Adam Smith). Attualmente Kelman ha appena terminato il prossimo libro.

Pigeon English,
Bloomsbury,
London, 2011; in it.
Soffiando via le nuvole,
Piemme, Milano, 2011,
trad. di Laura Prandino
e Anna Rusconi

WikiLeaks. La battaglia di Julian Assange contro il segreto di Stato

WikiLeaks: Inside Julian Assange's War on Secrecy

Nutrimenti

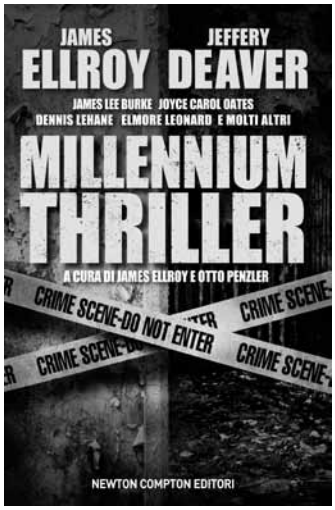
Accusato di stupro e di molestie sessuali, Julian Assange può adesso essere estradato in Svezia. È questo, probabilmente, solo il primo passo per soddisfare la richiesta del Dipartimento di Stato degli Stati Uniti, che lo accusa di attentato alla sicurezza nazionale. Sono in tanti a muoversi contro WikiLeaks: MasterCard, Visa e Paypal, su indicazioni del Governo statunitense, hanno bloccato la possibilità di effettuare donazioni all'organizzazione. Spicca il silenzio dei media. E nella polemica sono finiti anche Leigh e Harding, gli autori di *WikiLeaks,* accusati da Assange di aver diffuso una password, creando problemi ai criteri di sicurezza dei materiali e alla sua vita. Un'accusa contestata dai giornalisti del «Guardian», che hanno fatto presente come la password fosse temporanea e come avessero dato sette mesi di tempo ad Assange per modificarla. Personaggio controverso, Assange aiuta i singoli a formarsi un punto di vista non manipolato battendosi per la libera circolazione delle informazioni e, conseguentemente, per il rifiuto del segreto di stato e industriale. Leigh e Harding sono i giornalisti con i quali Assange ha stretto l'accordo per la pubblicazione sul «Guardian» dei documenti, e *WikiLeaks, La battaglia di Julian Assange contro il segreto di Stato*, è un contributo importante per capire sia chi è Assange («un ragazzo difficile, insofferente all'autorità ma bravissimo a programmare computer»), sia come è nato il gruppo con cui ha iniziato a lavorare. Una storia che parte dagli attivisti australiani, quando si faceva chiamare Mendax, per arrivare alle riunioni a Berlino del Chaos Computer Club e alla nascita del suo gruppo transnazionale. Un gruppo che oggi vive molte difficoltà che hanno di fatto determinato la paralisi del sito e la conseguente sospensione dell'attività. Il libro, scritto con la collaborazione di Ed Pilkington, Robert Booth e Charles Arthur, strutturato come un thriller appassionante, ha interessato Steven Spielberg, che, attraverso la Dreamworks, ne ha acquistato i diritti cinematografici.

DAVID LEIGH (1946) ha studiato al King's College di Cambridge. Giornalista d'inchiesta dal 1970, prima di entrare al «Guardian» ha lavorato per «Scotsman», «The Times», «The Observer» e, nel 1980 grazie alla borsa di studio Laurence Stern, al «Washington Post». Nel 1988 ha pubblicato *The Wilson Plot*, un libro sul presunto complotto ad opera dei servizi segreti contro il primo ministro britannico Harold Wilson. Ha realizzato il documentario *Jonathan of Arabia*, sul ministro della difesa Jonathan Aitken, accusato di essere in rapporti troppo stretti con i sauditi. È stato inoltre autore di una grande inchiesta contro la multinazionale delle armi BAE Systems, grazie alla quale ha vinto il Paul Foot Prize. Professore di giornalismo alla City University di Londra, nel 2010 ha ricevuto il Daniel Pearl Award.

LUKE DANIEL HARDING (1968) ha studiato alla Oxford University. Ha lavorato all'«Evening Argus» e al «Daily Mail», prima di essere assunto al «Guardian», dove è stato corrispondente da Nuova Delhi, Berlino e dai fronti di guerra in Afghanistan e in Iraq. Sempre come corrispondente ha vissuto in Russia, nazione dalla quale è stato espulso nel febbraio del 2011 a causa della posizione del suo giornale su Putin, le sue amicizie e i suoi scandali. Non era mai accaduto, da dopo la fine della Guerra Fredda e la caduta del Muro, che un giornalista venisse dichiarato indesiderato. Un'espulsione che ha fatto molto clamore, ma che adesso è stata quasi completamente revocata, dal momento che gli è stato nuovamente concesso un visto, anche se temporaneo.

David Leigh
WikiLeaks: Inside Julian Assange's War on Secrecy,
(scritto assieme a Luke Harding),
Guardian Books, 2011; in it.
WikiLeaks. La battaglia di Julian Assange contro il segreto di Stato,
Nutrimenti, Roma, 2011,
trad. di Luigi Irdi
Sleaze: The Corruption of Parliament,
(scritto assieme a Ed Vulliamy),
Fourth Estate, London, 1997
Betrayed: the real story of the Matrix Churchill trial
(scritto con Richard Norton-Taylor),
Bloomsbury London, 1993
The Wilson Plot: The Intelligence Services and the Discrediting of a Prime Minister,
Heineman, London, 1988
High Time: The Life and Times of Howard Marks,
Heineman, London, 1984
The Frontiers of Secrecy: Closed Government in Britain,
Junction Books, London, 1980

Luke Harding
WikiLeaks: Inside Julian Assange's War on Secrecy,
(scritto assieme a David Leigh),
Guardian Books, 2011; in it.
WikiLeaks. La battaglia di Julian Assange contro il segreto di Stato,
Nutrimenti,Roma, 2011,
trad. di Luigi Irdi



Bibliografia italiana

Millennium Thriller, Newton Compton, Roma, 2011, trad. di Lisa Crea e Silvia Montis; **The Best American Noir of the Century**, (serie) New York
Tracce d'America, a cura di Scott Turow e Otto Penzler, Mondadori, Milano, 2008, traduzione di Annamaria Raffo, **The Best American Mystery Stories**, (serie annuale), New York, 1997.
La mano del morto, a cura di Otto Penzler; Mondadori, Milano, 2008, traduzione di Giuseppe Settanni; **Dead Man's Hand: Crime Fiction At The Poker Table**, (serie), New York **Scorciatoie per l'inferno: storie vere dal mondo del crimine**, a cura di James Ellroy, Otto Penzler e Thomas H. Cook, Mondadori, Milano, 2007; **Best American Crime Writing**, (serie), a cura di Otto Penzler, Thomas H. Cook e Nicholas Pileggi, New York, 2002 **Donne pericolose**, a cura di Otto Penzler, Piemme, Casale Monferrato, 2006, traduzione di Maria Clara Pasetti, **Dangerous Women**, Mysterious Press, New York, 2005. **Gli occhi della paura: il meglio dei racconti mystery americani 2003**, a cura di Otto Penzler, Piemme, Casale Monferrato, 2005, traduzione di Mariagiulia Castagnone e Alfredo Colitto; **The Best American Mystery Stories**, (serie annuale), New York **Omicidio e ossessione**, a cura di Otto Penzler, Sperling & Kupfer, Milano, 2000, traduzione di Antonella Melegari e Tullio Dobner; **Murder and Obsession**, (serie), New York. **Black kiss**, a cura di Otto Penzler, Mondadori, Milano, 1996, traduzione di Silvestro Pontani,; **Murder For Love**, (serie), New York. **Morte per magia**, a cura di Otto Penzler, Armenia, Milano, 1979; **Whodunit? Houdini?,** New York, 1976

Millennium Thriller

The Best American Noir of the Century

Newton Compton

Millennium Thriller è una raccolta curata da Otto Penzler assieme a James Ellroy. «È meraviglioso lavorare con Ellroy - dice Penzer - è uno dei più grandi lavoratori con i quali abbia mai collaborato, un vero professionista. Quando dice che consegnerà un lavoro in due settimane, te lo consegna in tredici giorni». Impossibile distinguere il mondo della letteratura noir da quello del cinema noir. I due generi sono andati sempre insieme. Dice James Ellroy in una delle introduzioni a *Millennium Thriller*: «Il noir nacque prima della Grande Guerra e brillò come un sole accecante fino agli anni Sessanta. Film e romanzi squallidi su gente squallida correvano paralleli all'ottimismo e all'entusiasmo yankee, fornendo un punto di vista alternativo sulle cose. Descrivevano un pezzo d'America e proponevano a spettatori e lettori la demografia di una "repubblica segreta della depravazione", talmente sopra le righe da essere liquidata come inverosimile e abbastanza patetica da risultare profondamente umana». *Millennium Thriller* è una raccolta dei migliori autori noir del secolo scorso, da Clarence Aaron "Tod" Robbins, del quale viene pubblicato *Gli speroni*, racconto del 1923 dal quale Tod Browning trasse *Freaks*, a Elmore Leonard, del quale viene pubblicato *Quando le donne ballano* (2002). E poi, ancora, Jim Thompson, Mickey Spillane, Jeffery Deaver. «Si tratta di storie cupe e spesso angosciose - scrive Penzler - che non concedono scampo, né redenzione ai personaggi che popolano il loro mondo triste, violento e amorale. I piani scrupolosamente architettati falliscono, gli amanti tradiscono, la normalità si trasforma in decadenza e la correttezza è rara e non viene mai premiata. Ciò nonostante, gli ideatori di questo mondo spietato hanno creato storie dotate di un fascino talmente forte da essere annoverati tra i massimi esponenti della letteratura mondiale». «I racconti contenuti in questo volume - conclude Ellroy - sono davvero avvincenti. Date spazio alla vostra morbosa curiosità e leggeteli tutti. Ne rimarrete affascinati e nauseati».
www.mysteriousbookshop.com

OTTO PENZLER (1942) si è laureato presso l'Università del Michigan. Ha fondato a New York The Mysterious Bookshop che il 13 aprile del 2009 ha festeggiato il suo trentesimo anniversario. «La libreria è stato un felice incidente. The Mysterious Press funzionava nella cucina del mio appartamento nel Bronx. All'inizio ce la facevo a tenere il carico di lavoro, ma non potevo permettermi né un ufficio né un appartamento con una stanza in più. Ma sono riuscito a comprarmi un edificio a midtown con un partner. C'era un sacco di spazio e ho pensato che sarebbe stato divertente aprire una libreria». Penzler è riconosciuto come uno dei più influenti membri della comunità degli scrittori noir; ha vinto un Edgar Allan Poe Award (1977) grazie alla *Encyclopedia of Mystery and Detection*, e un secondo per aver editato *The Lineup*, collezione di profili di famosi detective scritti dai loro creatori. Tra le sue raccolte, vanno ricordate *101 Greatest Movies of Mystery and Suspense*, pubblicata nel 2000, e gli articoli scritti per il «New York Sun», dove ha curato, per quasi cinque anni, la popolare rubrica settimanale *The Crime Scene*. Ha lavorato con tantissimi autori, Elmore Leonard, Nelson DeMille, Joyce Carol Oates, Sue Grafton, Mary Higgins Clark, Robert Crais, Michael Connelly, James Lee Burke e Thomas H. Cook, tra gli altri. Lawrence Block ha ambientato un racconto di Natale, *The Burglar Who Smelled Smoke*, nel suo Mysterious Bookshop, mentre Elmore Leonard, nel racconto *Up In Honey's Room*, fa apparire un soldato tedesco (scappato dalla Germania) il cui nome è Otto Penzler. Negli anni Ottanta pubblicava più di cento titoli l'anno, ed era affiliato con le maggiori case editrici (l'inglese Century-Hutchinson-Arrow, la svedese Bra Bocker, la Mondadori o la giapponese Hayakawa). Nel 1989 ha ceduto la The Mysterious Press alla Warner Books e ha creato la Otto Penzler Books. Vive a New York e in Connecticut con sua moglie, Lisa Atkinson.

Depilando Pilar

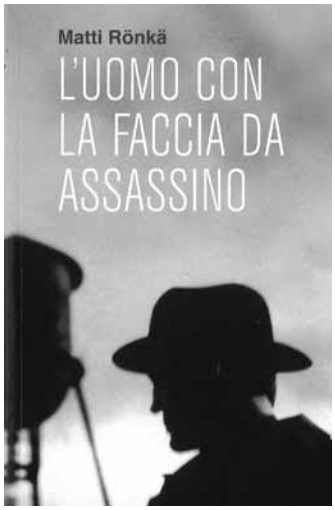
Mondadori

«Io, Lazzaro Santandrea, ex modello, ex pugile, ex maestro di kendo, ex giornalista d'assalto, ex cacciatore di dote e di taglie, ex ricco ereditiero, ex ragazzo prodigio. Ex miracolato perché una volta avevo visto la Madonna (ed ero l'unico a esserne uscito vivo). Ex playboy, ex cowboy metropolitano, ex quasi marito di donne che non avevo mai sposato, ex raddrizzatori di torti, ex tortuoso torturatore di dritti. Ex giocatore di poker. Non l'asso degli assi come Jean Paul Belmondo. Piuttosto, l'asso degli ex». Così si auto definisce Lazzaro Santandrea, il protagonista di *Depilando Pilar*, «un duro dal cuore tenero come una meringa», come disse Fernanda Pivano, che, questa volta, si prende il condiloma (una verruca ano-genitale), probabilmente infettato da Karima, ballerina di lap dance laureata con 110 e lode, con la quale ha avuto una storia di un anno e mezzo, finita nel momento in cui la ragazza entra in una multinazionale, cambia modi di vestire, di pensare, e invia alla nuova ditta per la quale lavora una cartolina firmata "la vostra collega". Lazzaro Santandrea, l'alter ego di Andrea G. Pinketts, assieme ai suoi amici di sempre, Pogo, De Sade, compagni delle notti folli, ai giornalisti Motoya e Alice Marradi, all'infallibile marsigliese Gilles Regard, è alle prese in questo romanzo con la relazione tra il pelo e la pelle («La pelle è la base. Il pelo è l'altezza»); con Pilar e con la ormai decaduta "Milano da bere", in un caso che vede protagonisti i tassisti, vittime e assassini, spinti a uccidere da un raptus incomprensibile.

ANDREA G. PINKETTS (1967, Milano, la G. sta per Genio) nato da madre trentina e padre irlandese, come scrive nella sua biografia, è stato espulso dal liceo linguistico per diverbi con il preside e ha evitato il servizio militare dopo che si era autodefinito psicopatico. Fotomodello (tra l'altro anche nella campagna pubblicitaria per Armani del 1986), istruttore di arti marziali e giornalista investigativo, con i suoi articoli su «Esquire» e «Panorama» ha vinto, nel 1991, il Premio Una Remington per la strada. Ha contribuito a far arrestare Luigi Chiatti, il mostro di Foligno, è stato tra i satanisti per inchiodare i Bambini di Satana, barbone per un mese alla Stazione Centrale di Milano, pornoattore (con il nome di *Udo Kuoio, il re della frusta*) a un Mi-Sex. Fondatore nel 1993 del movimento letterario La scuola dei duri (movimento che si propone di esplorare la realtà attraverso il romanzo poliziesco), è stato tra i creatori, assieme a Maurizio Rosenzweig, del fumetto trash «Laida Odius». Medaglia d'onore dell'Assemblée Nationale de la Rèpublique Française per meriti artistici e culturali, nel 1996 ha vinto la prima edizione del Premio Scerbanenco. Ha inoltre vinto, tra gli altri, il Premio Le Muse e più volte ha ricevuto dei riconoscimenti al Mystfest. Ha lavorato, nelle vesti di "sceriffo", con il Comune di Cattolica, ha curato *L'Enciclopedia dei Serial Killer* e ha collaborato con Il Giallo Mondadori, Segretissimo. Spesso ospite di programmi televisivi popolari, ultimamente è stato in televisione nella trasmissione «Misteri». I suoi libri li scrive nel bar *Le trottoir*, del quale è anche direttore artistico, rigorosamente a mano, con penna biro. «Userei anche il calamaio - ha detto - ma mi sporcherei le giacche. Scrivo a mano mentre gli altri scrivono con i piedi. Scrivo a mano perché una mano lava l'altra e le mie sono sporche d'inchiostro. Io scrivo a penna, puntuta, Dupont. Io scrivo a penna perché le sensazioni vibrano attraverso un mezzo quasi da rabdomante. Io scrivo a mano perché scrivere equivale a pugnare, a pugnalare il resto che non mi appartiene».

www.pinketts.it

Depilando Pilar,
Mondadori, Milano, 2011
La fiaba di Bernadette che non ha visto la Madonna,
Il filo, Roma, 2008
Ho fatto giardino,
Mondadori, Milano, 2006
Laida Odius,
Edizioni BD, Roma 2005
L'ultimo dei neuroni,
Mondadori, Milano, 2005
Nonostante Clizia,
Mondadori, Milano, 2003
Sangue di yogurt,
Mondadori, Milano, 2002
Fuggevole Turchese,
Mondadori, Milano, 2001
Il dente del pregiudizio,
Mondadori, Milano, 2000
L'assenza dell'assenzio,
Mondadori, Milano, 1999
E chi porta le cicogne?,
E. Elle, Trieste, 1999
Un saluto ai ricci,
Il minotauro, Milano, 1999
Il conto dell'ultima cena,
Mondadori, Milano, 1998
Io, non io, neanche lui,
Feltrinelli, Milano, 1996
Il senso della frase,
Feltrinelli, Milano, 1995
Il vizio dell'agnello,
Feltrinelli, Milano, 1994
Lazzaro, vieni fuori,
M. M. edizioni, Milano 1992



L'uomo con la faccia da assassino

Tappajan näköinen mies

Iperborea

«Un puzzle etnico dalle mille anime», così è stato definito Viktor Kärppä, ex cittadino sovietico oggi naturalizzato finlandese, bilingue che si occupa di commerci, a volte investigatore, altre bandito o confidente. «Un detective che vive una condizione di marginalità propria anche di altri colleghi o altri autori: l'Ispettore Guido Brunetti, per esempio, protagonista dei racconti di Donna Leon, la scrittrice americana che vive a Venezia, o l'Easy Rawlings di Walter Mosely o, ancora, i poliziotti Navajo, Joe Leaphorn e Jim Chee, ideati da Tony Hillerman». Viktor Kärppä è sempre immerso in traffici con la mafia di Leningrado e i balordi di Tallin, armato di una morale tanto ferrea quanto essenziale: non rubare, non immischiarsi in storie di droga e, a dispetto della faccia da assassino, non uccidere. La polizia, a conoscenza dei suoi traffici, ne approfitta usandolo come talpa. *L'uomo con la faccia da assassino* è il primo dei racconti con Viktor Kärppä protagonista: «per quanto abbia iniziato da poco a leggere i suoi libri, penso che Raymond Chandler mi abbia influenzato: il tratto che mi interessa di più nel suo stile è come narra di situazioni irrilevanti per lo sviluppo della storia, ma ciò non di meno, estremamente godibili da leggere». Siamo comunque molto lontani dagli Stati Uniti, siamo sulle sponde del Lago Ladoga, il più grande lago europeo, situato tra la Carelia e l'Oblast' di Leningrado, nel Nord Ovest della Russia Europea, ai confini con la Finlandia, tra le foreste e le spiagge di una terra contrastata. È lì che un marito, Aarne Larsson, desidera ritrovare Sirje, la moglie scomparsa, una donna estone, di trent'anni più giovane, sorella di Jaak Lillepuu, uno dei criminali più spietati del Baltico. È qui che è necessario per Viktor Kärppä navigare tra il lecito e l'illecito, tra il ricatto e la minaccia, tra i poliziotti e i funzionari corrotti. Viktor «deve stare attento, molto attento», in questa storia che parla del rapporto tra genitori e figli e che racconta lo spaccato di una società con seri problemi, legati all'identità delle minoranze di frontiera, e deve stare molto attento anche al passato che ritorna, al KGB che lo ricatta coinvolgendo Marja, studentessa anticonformista, che di quest'uomo con la faccia da assassino si sta innamorando.

MATTI RÖNKÄ nato nel 1959 nella Carelia finlandese, giornalista e volto noto del telegiornale della rete di Stato, ha ottenuto con i suoi romanzi uno straordinario successo, aggiudicandosi tra gli altri, nel 2006 il Gran premio finlandese per la letteratura poliziesca, il Key Glass nel 2007 come miglior giallo nordico dell'anno e, nel 2008, il Krimi Preis in Germania. «Il plot, la trama dei miei racconti, è come una corda a cui si aggrappano tutte le piccole storie che voglio raccontare. Non sono i delitti, la violenza, i misteri da risolvere ciò che nei miei libri mi interessa. Anzi, nel tempo, la trama dei miei romanzi è diventata sempre più rarefatta, meno importante. Quando scrissi il primo libro, lo feci semplicemente perché volevo scrivere un libro, e ho scelto il detective crime perché mi permetteva di avere una struttura del racconto nella quale era possibile inserire le cose che volevo raccontare». Protagonista dei suoi gialli è Viktor Kärppä, uomo dal passato incerto che, dopo il crollo dell'Unione Sovietica, si è trasferito in Finlandia, dove svolge l'attività di imprenditore. «Tutte le persone sono contraddittorie. Per me - dice Rönkä - è importante che sia un outsider o comunque un uomo non perfettamente integrato nella società finlandese. Penso che questa sia la posizione migliore, perché quando non sei nel mezzo delle cose, e le osservi dall'esterno, hai una visione più chiara, più obiettiva di quello che ti sta intorno. E lui vive una situazione difficile. Ancora oggi il tema dell'emigrazione dalla ex Urss alla Finlandia è un argomento sporco». Sempre in viaggio, tra la Finlandia e la Russia, tra la legalità e l'illegalità, Kärppä è il protagonista di sette romanzi realizzati nell'arco di dieci anni. «A volte devo ricordare a me stesso che non sto facendo giornalismo. È solo importante che la maggior parte dei fatti che racconto siano corretti».

Tuliaiset Moskovasta
(t.l. *Souvenir da Mosca*),
Gummerus, Helsinki, 2009
Isä, poika ja paha henki
(t.l. *Padre, figlio e lo spirito del male*),
Gummerus, Helsinki, 2007
Mies rajan takaa
(t.l. *L'uomo oltre il confine*),
Gummerus, Helsinki, 2005
Ystävät kaukana
(t.l. *Amici lontani*),
Gummerus, Helsinki, 2005
Hyvä veli, paha veli
(t.l. *Il fratello buono e il fratello cattivo*),
Gummerus, Helsinki, 2003
Tappajan näköinen mies,
Gummerus, Helsinki, 2002,
in it. **L'uomo con la faccia da assassino**, Iperborea, Milano, 2011,
trad. di Marcello Ganassini

La seconda mezzanotte

Bompiani

2072: la tv celebra le nuove stragi e le nuove sciagure, l'Impero Cinese ha soggiogato l'Europa. Luogo simbolo di questo decadimento è Venezia «la città che conosco meglio - dice Scurati - ci ho vissuto per vent'anni. Mi sono posto la questione di come poter raccontare una città artisticamente satura. Ho pensato che dovevo voltarmi indietro e guardare frontalmente questa città che è l'epitome del declino occidentale. Venezia si è ormai trasformata in un parco del divertimento internazionale». E infatti Nuova Venezia, il luogo protagonista di questo romanzo, è la città del divertimento e della trasgressione. La protegge, dalle acque che hanno sommerso la laguna, una gigantesca cupola, metafora di quello che viviamo: «La mia è la prima generazione allevata in una bolla mediatica, in cui prevale un immaginario violento. Siamo stati invasi dalle guerre, dalla cronaca nera, dai racconti dell'orrore. Protetti, tuttavia, da un guscio che impediva di fare una vera esperienza di ciò che vedevamo. È nata così una sindrome post traumatica da stress, una sorta di nuova patologia mentale dell'Occidente che ha sostituito le paranoie degli anni Sessanta e Settanta». *La seconda mezzanotte* era partito con altri presupposti: «Sono partito con la convinzione di scrivere un mio modestissimo *Signore degli anelli* ma sono approdato a una sorta di *1984*». Un romanzo che «guarda in faccia la barbarie che verrà», un romanzo che racconta cosa succede dopo che tutto è successo. La storia racconta di un gruppo di gladiatori, guidati da un vecchio maestro, che combattono per il puro divertimento di coloro che amano il sangue. «La ricostruzione dei riti gladiatori è fedelmente basata sui giochi che si svolgevano in età imperiale. Ho voluto stabilire un'analogia tra la decadenza antica, con la sua violenza spettacolare, e quella odierna. Ancora non riusciamo a capacitarci di come la civiltà romana, fondata sull'autorevolezza del suo diritto, abbia potuto dilettarsi con la violenza più sfrenata. Qualcosa di analogo è successo per la mia generazione il cui tratto comune è stato di vivere la violenza come esperienza - o meglio inesperienza - filtrata dai media di massa». Una Nuova Venezia, nuove persone, che fanno di *La seconda mezzanotte* un romanzo apocalittico.

ANTONIO SCURATI (1969, Napoli) è ricercatore alla Iulm di Milano, coordina il Centro studi sui linguaggi della guerra e della violenza e insegna Teorie e tecniche del linguaggio televisivo. Ha esordito nel 2002 con *Il rumore sordo della battaglia*, romanzo che poi ha ripreso in mano con "sanguinose modifiche", che hanno eliminato uno dei due piani narrativi (quello contemporaneo), aggiunto un capitolo e, soprattutto, una postfazione. Finalista nel 2003 al Premio Viareggio con il saggio *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, ha vinto nel 2005 (ex aequo), il premio Campiello con il romanzo *Il sopravvissuto*. Collaboratore de «La Stampa» e di «Internazionale», nel 2006 ha pubblicato *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, una riflessione su media, dadaismo, letteratura e Umanesimo. Nel 2007 ha realizzato il documentario *La stagione dell'amore*, che, riprendendo *Comizi d'amore*, indaga sul tema dell'amore in Italia. Con *Una storia romantica*, sempre nel 2007, ha vinto il Premio SuperMondello. Finalista al Premio Strega con *Il bambino che sognava la fine del mondo*, nel 2010 ha dato alle stampe *Gli anni che non stiamo vivendo*, una raccolta di articoli sui principali fatti recenti di cronaca nera, politica e attualità. Nello stesso anno ha affrontato i medesimi argomenti con la rubrica "Lettere dal Nord" all'interno del programma televisivo *Parla con me*. «Abbiamo assistito in Italia - dice Scurati - a un tardivo ma completo sdoganamento dei generi, troppo a lungo sottoposti a una condanna ideologica. Penso al boom del noir o del fantasy. Ma ciò che a me sta a cuore non è tanto il suo uso editoriale o commerciale, quanto la classificazione aristotelica che distingue tra epica, tragedia e commedia. Quello che, nel mio piccolo, ho tentato di fare è di riportare in vita, in un paese dedito al comico, forme tragiche ed epiche dell'esistenza».

La seconda mezzanotte,
Bompiani, Milano, 2011
La reinvenzione dell'amore,
Fandango libri, Roma, 2010
Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca,
Bompiani, Milano, 2010
Il bambino che sognava la fine del mondo,
Bompiani, Milano, 2009
La città eterna,
Corriere della Sera, Milano, 2008
Una storia romantica,
Bompiani, Milano, 2007
La letteratura dell'inesperienza,
Bompiani, Milano, 2006
Il sopravvissuto,
Bompiani, Milano, 2005
Televisioni di guerra: il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale,
Ombre corte, Verona, 2003
Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale,
Donzelli, Roma, 2003
Il rumore sordo della battaglia,
Mondadori, Milano, 2002;
ristampa Bompiani, Milano, 2006
(edizione rivista)

Il mercante di libri maledetti

Newton Compton

Il mercante di libri maledetti è il primo episodio di una trilogia. «Nelle prossime avventure, Ignazio da Toledo e i suoi compagni avranno a che fare con gli aspetti più inquietanti dell'esoterismo medievale - dice l'autore -. Manterrò la forma narrativa del thriller, ma di volta in volta renderò gli intrecci sempre diversi e imprevedibili». Un esordio, questo di Simoni, che ha portato ad accostare il suo nome a quello di grandi scrittori italiani: «Mi lusinga che il mio nome sia stato affiancato a quello di Umberto Eco ma lui ha scritto un giallo saggistico, io un thriller. Nel suo romanzo si indaga su degli assassinii, nel mio le vittime vengono uccise in diretta». Il libro inizia il mercoledì delle ceneri dell'anno 1205, all'interno dell'Abbazia di San Michele della Chiusa, all'ingresso della Val di Susa. È qui che viene trovato il corpo di un monaco, Vivïen de Narbonne, torturato prima di essere ucciso. Gli assassini volevano fargli confessare il segreto che solo lui e Ignazio da Toledo conoscono. Ignazio da Toledo è un mercante converso che, si dice, «durante il sacco di Costantinopoli abbia messo le mani su alcune reliquie, ma anche su libri preziosi», e deve cercare *l'Uter Ventorum*, un libro persiano che contiene il metodo per evocare gli Angeli. «Il successo di Ignazio da Toledo deriva dal fatto di essere un individuo universale - ha scritto Marcello Simoni - ma talmente estraneo allo stereotipo del vincente da incontrare la simpatia del pubblico. È un camaleonte in perpetuo conflitto con il mondo, un pellegrino in grado di attraversare le sfere del potere sacrale e temporale senza lasciarsi contaminare da esse ... Non è il cavaliere senza macchia, né il soldato che si consacra alle crociate ... è fondamentalmente un egoista, un uomo che condivide le meschinità dei propri simili ma che amplifica l'entità delle sue sciagure a causa di una curiosità e di un intelletto fuori dal comune».

blog.newtoncompton.com/il-mercante-di-libri-maledetti

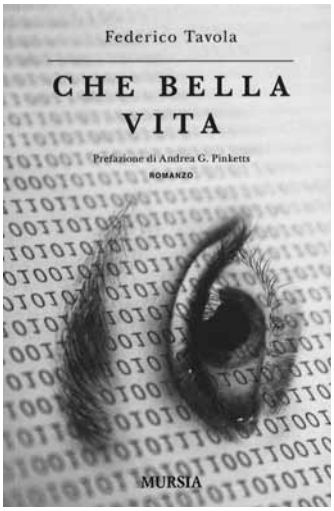
Il mercante di libri maledetti, Newton Compton, Roma, 2011
Pomposa tra immagine e simbolo: lettura e suggestioni a margine del ciclo biblico trecentesco, Edizioni Cartografica, Ferrara, 2011
L'enigma dei quattro angeli, Il filo, Roma, 2007
Le valli del comacchiese: trasformazioni morfologiche e insediative dal Bronzo finale all'Alto Medioevo, Corbo, Ferrara, 2001
Ricerche sul territorio del Comacchiese dalla protostoria all'età alto-medioevale, Università degli studi di Ferrara, Ferrara, 1999
La nave romana di Comacchio: appunti di un viaggio nel passato, Comune di Comacchio, Comacchio, 1997

MARCELLO SIMONI (1975, Comacchio) ex archeologo, laureato in Lettere, bibliotecario, oggi oltre a fare lo scrittore, organizza eventi culturali e letterari. Ha scritto libri sulla etruscologia e sulla archeologia e ha pubblicato diversi saggi storici. Ha partecipato all'antologia *365 racconti horror per un anno*, a cura di Franco Forte (2011). Altri suoi racconti sono usciti per la rivista letteraria «Writers Magazine Italia». *Il mercante di libri maledetti* è stato pubblicato prima dalla casa editrice Bòveda, in Spagna, con il titolo *El secreto de los cuatro ángeles* e poi in Italia: «Io nasco come saggista, non sapevo come presentare in modo professionale un lavoro di narrativa a un editore, e tanto meno avevo un agente letterario che mi consigliasse. La mia inesperienza mi ha portato a proporre il manoscritto contemporaneamente sia in Italia sia all'estero. E l'editoria spagnola è stata più veloce a rispondermi... Quando ho terminato di scrivere il libro, ho provato a contattare le case editrici di peso, ma immancabilmente mi sentivo rispondere che il testo era troppo ambizioso per un esordiente e che prima avrei dovuto scrivere qualcosa di più leggero». Dopo solo due settimane dall'uscita in Italia, *Il mercante di libri maledetti* è diventato il romanzo italiano più letto, scavalcando Camilleri, Lucarelli e De Cataldo, ed è già oltre la quinta ristampa.

Che bella vita

Mursia

«*Che bella vita* è una storia di resistenza. Contemporanea. Del riscatto di uomini e donne disposti a perdere tutto per non rinunciare a ciò che sono. Una storia di evoluzione anziché rivoluzione. Di rispetto. Il tutto senza morale e retorica che sono utili come un triciclo nel deserto». Il racconto parte da Marco Merlini un giovane e apprezzato ingegnere chimico. Lavora presso una multinazionale del settore chimico, la Future Oil, e il suo corpo viene trovato impiccato al porta asciugamani di un bagno di un albergo di Milano. Beatrice, la vedova che non crede al suicidio, ingaggia Leonardo Lorenzi, investigatore privato, «empatico e simpatico, e in più ha la castagna di Tex Willer». Leonardo è nato a Milano il 14 giugno 1967. Laureatosi in Giurisprudenza alla Statale, inizia a lavorare come investigatore privato presso l'agenzia di Marco Todeschini, specializzandosi nel ritrovamento di persone scomparse. Dopo una decina d'anni rileva l'agenzia, e, nel frattempo, si sposa e si separa da Alessandra, da cui ha una figlia ormai diciassettenne a cui è legatissimo. In questo suo primo caso, grazie all'aiuto di un docente universitario di fisica e di un giovane hacker, si troverà di fronte ad un aspetto inquietante nel mondo della ricerca scientifica in cui le multinazionali utilizzano la tecnologia come mezzo di controllo socio-economico. Un thriller atipico, che parte dalle teorie sulle potenzialità dell'idrogeno come nuova fonte energetica (le stesse dell'attivista del movimento pacifista-ambientalista ed economista Jeremy Rifkin) per parlare, di sviluppo sostenibile, democrazia energetica e di intrecci tra interessi privati e bene pubblico. «La parte scientifica che comunico nel libro è rigorosa e supportata da pubblicazioni internazionali di alto profilo. La strada che mostro è reale. Ho studiato nei minimi dettagli la struttura del romanzo prima di scriverlo. Il mio libro, affrontando certi temi, può essere considerato noir anche se non mi ritrovo pienamente in questa definizione».



Che bella vita,
Mursia, Milano, 2011

FEDERICO TAVOLA (1976, Lecco) milanese d'adozione, è da sempre un viaggiatore. Analista, copywriter, statistico, guida al Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, si è laureato in fisica dei Biosistemi presso l'Università degli Studi di Milano, dove attualmente insegna, svolgendo attività di ricerca nel campo della Fisica Medica. Della scrittura ama la possibilità di esprimersi liberamente, una passione che nasce da lontano «in montagna a dodici anni. Osservavo la pioggia che scuriva le rocce e da quel momento scrivere è diventata una necessità». Protagonista dei suoi libri è il detective privato Leonardo Lorenzi, «alto, decisamente alto» e con «grandi occhi verdi dolci e rassicuranti», protagonista anche di un secondo libro che Tavola ha appena consegnato per la pubblicazione. Lorenzi odia gli happy hour, non va in giro a fare a botte, ha un profilo su Facebook e non ha una vita disastrata: «Volevo un personaggio libero - dice Tavola -. Ho costruito quello che per me sarebbe l'ideale dell'eroe moderno. Uno che si prende la responsabilità di fare quello che va fatto senza porsi il problema se sia giusto o legale».
www.federicotavola.it

Mafie in movimento: come il crimine organizzato conquista nuovi territori

Mafias on the Move: How Organized Crime Conquers New Territories

Einaudi

Uscito originariamente in lingua inglese, dieci anni di ricerche per capire e spiegare come sia possibile che una mafia (ossia «un'organizzazione criminale che controlla l'accesso a mercati e territori attraverso l'uso della violenza») radicata in un determinato territorio possa riprodursi al di fuori dei suoi confini nazionali. Un viaggio non sempre facile: «uno dei risultati più inaspettati della mia ricerca - dice Varese - è stato scoprire che i mafiosi non si muovono di loro spontanea volontà, almeno nei casi che ho studiato. Sono costretti a emigrare da faide interne, perché condannati al soggiorno obbligato, per sfuggire all'arresto o alla povertà. Come sostiene Tocqueville ne *La Democrazia in America*, "le persone felici e i potenti non vanno in esilio". Chi parte è quindi mosso "dalla povertà e dalle sventure". Le mafie non sono insomma come McDonald o la Fiat, che a tavolino decidono dove aprire una filiale. E anche quando arrivano in un nuovo territorio, non sempre riescono a radicarsi». Un libro che si inserisce perfettamente nel dibattito politico italiano, nelle discussioni sulla emigrazione della Mafia al Nord, sul radicamento della 'ndrangheta in Piemonte e nel Veneto, privilegiando un'impostazione più economica che culturale: «Un gruppo mafioso riesce a radicarsi quando la sua presenza nel nuovo territorio coincide con l'improvvisa comparsa di nuovi mercati che non vengono efficacemente regolati dalle autorità. Quando, in altre parole, vi sono trasformazioni economiche non governate dalle istituzioni legittime. Tale carenza genera una domanda di "governo" che, in certi casi, le mafie sono in grado di fornire. In maniera un po' polemica scrivo, nell'Introduzione all'edizione italiana di *Mafie in movimento*, che la mia è una tesi *economica*, non *culturalista*. Inoltre, dimostro che non tutte le volte che i meridionali italiani sono emigrati hanno esportato anche la mafia. Quindi, la tesi fatta propria dalla Lega - secondo la quale i meridionali porterebbero con se stessi il virus mafioso - è smentita in maniera empirica: mi sembra il modo migliore per contrastare il razzismo di stampo leghista».

FEDERICO VARESE insegna criminologia all'Università di Oxford. Laureato in Scienze Politiche all'Università di Bologna, ha conseguito un Master of Philosophy in teoria sociale e politica al College King di Cambridge. Research Fellow al Nuffield College di Oxford, ha conseguito il Ph.D. in Sociologia presso l'Università di Oxford nel 1997. I suoi principali interessi si rivolgono alla criminalità organizzata e alla mafia russa e attualmente sta lavorando sull'analisi dei social-network, per indagare i comportamenti delle mafie sul piano globale, oltre che sulle persecuzioni contro le minoranze durante il periodo nazista. Si definisce sociologo empirico, ha vissuto a lungo a Perm, città russa a cavallo tra Europa e Siberia, per analizzare la mafia russa, soggiorno che gli ha permesso di pubblicare nel 2001 *The Russian Mafia*, ossia il tentativo di verificare se mercato e democratizzazione avrebbero prodotto l'emergere della mafia in Russia, così com'era successo nella Sicilia dell'Ottocento. Il lavoro di Varese è stato anche utilizzato da John Le Carrè. «Ricevetti per la prima volta una sua lettera nella primavera del 1995. Mi trovavo da circa sei mesi a Perm. Il plico giunse proprio il giorno in cui ero in partenza per un breve soggiorno a Mosca. Le Carré mi chiedeva un incontro per discutere i dettagli di una storia in cui erano coinvolti mafiosi russi, combattenti per la libertà nel Caucaso e un giovane accademico inglese che, dopo la caduta del Muro di Berlino, abbraccia una nuova causa. Quella storia divenne *Our Game* (*La passione del suo tempo*). Da allora ci siamo visti spesso e abbiamo collaborato anche per *Il nostro traditore tipo*, dove compare anche Perm: è la città natale di Dima, il mafioso russo membro di una setta criminale segreta».

Mafias on the move: how organized crime conquers new territories, Princeton University Press, Princeton, N.J., 2011, in it.
Mafie in movimento: come il crimine organizzato conquista nuovi territori, Einaudi, Torino, 2011, trad. di Daria Cavallini
Organized crime, Routledge, London, 2010
The Russian mafia: private protection in a new market economy, Oxford University Press, Oxford, 2001
Altruism: the importance of being asked; the rescue of Jews in Nazi Europe, University of Oxford, Oxford, 1998

Premio Giorgio Scerbanenco
«La Stampa» 2011

Giorgio Scerbanenco a Lignano Sabbiadoro, prima metà degli anni Sessanta

L’inimitabile stile di Giorgio Scerbanenco

di **Claudio G. Fava**

Nell’inverno 1944/45 ero da anni sfollato vicino a Novi Ligure, in una villa derivata da una vecchia cascina dove ho passato tutte le estati fino ai vent’anni e che ormai è scomparsa nella rovina della mia famiglia. Attingevo di continuo all’immensa libreria di mio padre, uomo di commercio ma di buone letture, dalla quale pescai libri non usuali per un quindicenne d’epoca, da *42° parallelo* di Dos Passos a *Il tallone di ferro* di Jack London a *La Garçonne* di Victor Margueritte. Contemporaneamente una gentile signora, nostra vicina, mi prestava invece i suoi libri e le sue riviste, tipiche pubblicazioni femminili del tempo. Grazie a lei (non ricordo se era un libro o una pubblicazione seriale in un settimanale) mi ricordo di aver letto un romanzo, apparentemente italiano, ma ambientato in uno degli Stati Uniti ad esplicita tradizione messicana, forse lo stesso New Mexico. Vi si narrava di una ricca famiglia di proprietari molto americani che reggevano con lodevole equità un ampio territorio popolato appunto da quei “chicanos” che in molti romanzi western venivano chiamati spregiativamente “Greasers” (si potrebbe tradurre gli “untuosi” se non gli “ingrassatori”). L’America, in quegli ultimi mesi della Repubblica Sociale, mi veniva fragorosamente incontro da tutte le parti: da un lato attraverso innumerevoli libri, pubblicati anche in Italia malgrado il fascismo, dall’altro, nei giorni di tempo buono, attraverso i “P38” e i “Mustang” che cabravano sulla nostra testa dopo avere mitragliato Ronco Scrivia e Serravalle. Grazie a quel romanzo - della trama ricordo pochissimo, ma sicuramente lo sfondo mi affascinò - portai per decenni in me il ricordo del New Mexico e la convinzione che fosse opera di Giorgio Scerbanenco, di cui poi mi dimenticai per riscoprirlo, diversi decenni dopo, grazie a Duca Lamberti e a Oreste Del Buono. Ovviamente per scrivere queste righe ho attinto, per iscritto e per telefono, alla collaudata esperienza di Roberto Pirani, schedatore insuperato della narrativa gialla. Nella sua aggiornatissima pubblicazione del 2011, dedicata appunto a Scerbanenco e corredata da articoli di molti specialisti, compresi Cecilia e Alberto, due dei figli del romanziere, egli ricostruisce, senza che sia ancora completa, l’immensa bibliografia dello stesso Scerbanenco: una montagna di scritti divisi fra romanzi e racconti gialli e non gialli, evasioni fantascientifiche, raccolte di narrativa, prose, poesia, teatro, radiodrammi, articoli, eccetera. Spesso dissimulati fra migliaia di pagine, grazie all’uso di un grandissimo numero di pseudonimi che anche in questo l’apparentano a quell’altro grande solitario dell’ossessione di scrivere che fu Georges Simenon. Fra i romanzi non “ducali”, oltre alla serie *Arthur Jelling*, cinque polizieschi d’ambiente bostoniano dei primi anni Quaranta ora riediti da Sellerio, Pirani ha giudiziosamente riordinato i quattro romanzi del ciclo *Nuovo Messico*, apparsi fra il ’48 e il ’51 presso Rizzoli e in due casi ripresi da Sellerio. Purtroppo nulla nella loro datazione lascia pensare che siano stati scritti durante quei mesi finali della Repubblica, perché dal 1943 al 1945, come è noto, Scerbanenco fu rifugiato in Svizzera. Confesso che l’impossibilità di individuare il romanzo con sicurezza mi addolora ma, al tempo stesso, acuisce in me la sensazione di condividere con Scerbanenco una misteriosa consonanza di scrittura. Reso espertissimo dalla sua esperienza di direttore di una rivista come «Bella» e dalla fornitura a getto continuo di strumenti narrativi per un pubblico, prevalentemente ma non solo femminile. Evidentemente rastrellato in ogni parte della nazione e soprattutto in quel proletariato che l’imminenza del miracolo economico stava per trasformare in un’immensa, benpensante adunata di piccoli borghesi. L’inimitabile stile di Scerbanenco, quel suo coltivare una prosa dolcemente incalzante e comunque di larghissima comprensione in un paese che stava scoprendo la lingua italiana come idioma veicolare, si adatta perfettamente alle scansioni più feroci del giallo e a quelle più dolcificanti dei romanzi dei racconti sentimental-realistici. Questa lunga preparazione al clamoroso successo della serie di Duca Lamberti ribadisce ulteriormente la già ricordata vicinanza di Scerbanenco alla stessa travolgente esperienza che fu di Simenon. E cioè il piacere di “innalzarsi” raggiungendo vette decisive pur fra la programmatica indifferenza, lungamente coltivata, della critica ufficiale. Si avverte in Scerbanenco un amore toccante ed esplicito per quella Milano in cui era arrivato adolescente. Che entrò per sempre nel suo cuore, grazie alla laboriosa intensità dei suoi abitanti (di allora) e che doveva sembrare estremamente moderna e avanzata a chi era cresciuto nella sbrindellata povertà popolaresca della Roma degli anni Venti. Le infinite esperienze di lavoro innestate nella vita intensa di un giovane povero che doveva sopravvivere e, se possibile, affermarsi, da un lato offrono a Scerbanenco una minutissima esperienza di povertà e di ricchezza. E al tempo stesso una sorta di sorridente indifferenza nei confronti dei meccanismi più ovvii della regolarità burocratica. Si pensi a Duca Lamberti che Càrrua riesce a immettere nei ranghi della polizia apparentemente senza esami o concorsi oppure all’improvvisa riammissione del protagonista fra le file dei medici rigorosamente iscritti all’Ordine. Lo scrittore sapeva vivere nel suo tempo ma, al tempo stesso, era in grado di sopravanzare reazioni consolidate nel radicato mondo editoriale in cui viveva e operava come una laboriosissima formichina. Si pensi a quell’inattesa invenzione fantascientifica de *Il cavallo venduto* dove un mondo distrutto e ridivenuto rudimentale è ritmato e retto dall’uso dei caricatori come moneta corrente. È quasi commovente l’intensità con cui Scerbanenco ha saputo intuire e prevedere la svolta feroce e convulsa della società italiana che coincide più o meno con il 1969, anno della sua morte.

Le mani sugli occhi
Piemme

Vittorio Tanlongo, dopo un grosso colpo per il quale ha rischiato di perdere tutto, è sparito per qualche anno. Sua moglie Elisa, i suoi tre bambini e la villa seminascosta sul lago di Bracciano sono il suo unico orizzonte. Ma il passato non dimentica. Alcuni russi che aveva saputo servire bene lo hanno rintracciato e pretendono che lavori di nuovo per loro. Non c'è spazio per un rifiuto: hanno eliminato Teo, il suo braccio destro, e prendono in ostaggio la sua famiglia. Ci sono di mezzo trenta miliardi in bond americani sequestrati alla frontiera con la Svizzera e un'inchiesta condotta da un magistrato, Federica Assioli, che è anche l'unica donna che Vittorio abbia mai amato prima di sua moglie. L'unica che, come sua moglie, non vorrebbe ingannare.

UGO BARBÀRA (1971, Palermo) lavora alla redazione esteri dell'Agenzia Giornalistica Italia e ha una cattedra di scrittura creativa all'Università La Sapienza di Roma. Inizia con racconti come *Una questione d'onestà*, *La neve sui ciottoli* e *Fuoco e tempesta*. Il romanzo d'esordio è *Desidero informarla che le abbiamo trovato un cuore* (Piemme 1999). Due anni dopo, sempre per Piemme, esce *La notte dei sospetti*. Nel 2003 scrive la sceneggiatura del film *Gli angeli di Borsellino - Scorta QS21*. L'esperienza narrativa continua con il racconto noir *Il nemico* inserito nella raccolta *Duri a morire* (Dario Flaccovio), *L'uomo dei piccioli*, all'interno di *Memoria della Provincia* (Provincia di Palermo) e *La stiratrice di Saponara* nella raccolta *La scelta - storie da non dimenticare* (Novantacento). È finalista al Premio Scerbanenco nel 2008 con *Il corruttore* e nel 2009 con il suo quarto romanzo *In terra consacrata* (Piemme). Nel maggio del 2010 pubblica il racconto *L'avaro*, nell'antologia *Seven*, curata da Gian Franco Orsi.

I materiali del killer
Guanda

L'ispettore Ferraro è tornato da una città che non ha mai capito, Roma, dove ha lasciato il commissario Elena Rinaldi, un'altra storia andata male. È tornato al commissariato di Quarto Oggiaro con la barba incanutita, una nuova casa, la figlia Giulia in piena preadolescenza e Lanza trasferito a Bruxelles. Poi c'è il lavoro: una rapina in villa, con un tragico epilogo. Morto il rapinatore, uno zingaro, e morto il padrone di casa. Nello stesso momento, a Lodi, una rocambolesca evasione dal carcere finisce in un bagno di sangue. Una carneficina con mistero: l'evaso è un nero di piccolo calibro. Come si spiega il commando malavitoso allestito per liberarlo? Chi è Towongo Haile Moundou? Ironia del destino, a questa domanda dovrà trovare risposta proprio Elena Rinaldi.

GIANNI BIONDILLO (1966, Milano) architetto e saggista, scrive per il cinema e per la televisione. Fa parte della redazione di «Nazione Indiana». Pubblica per l'Universale di Architettura diretta da Bruno Zevi, *Carlo Levi e Elio Vittorini. Scritti di architettura* (1997) e *Giovanni Michelucci. Brani di città aperti a tutti* (1999). Nel 2001 scrive, per Unicopli: *Pasolini. Il corpo della città*, con un'introduzione di Vincenzo Consolo. Il suo primo romanzo, nel 2004 per i tipi di Guanda, è *Per cosa si uccide*, «un tributo di riconoscenza dello scrittore verso la propria città, che viene descritta in tutte le sue molteplici sfaccettature». Sempre per Guanda escono: *Con la morte nel cuore* (2005), *Per sempre giovane* (2006), *Il giovane sbirro* (2007) e nel 2008 la raccolta di saggi *Metropoli per principianti*, il saggio *Manuale di sopravvivenza del padre contemporaneo*, scritto a quattro mani con Severino Colombo, oltre all'antologia di racconti erotici al maschile da lui curata, *Pene d'amore*.

Il tribunale delle anime

Longanesi

Roma è battuta da una pioggia incessante. In un antico caffè, vicino a piazza Navona, due uomini esaminano lo stesso dossier. Una ragazza è scomparsa. Forse è stata rapita, ma se è ancora viva non le resta molto tempo. Uno dei due uomini, Clemente, è la guida. L'altro, Marcus, è un cacciatore del buio, addestrato a riconoscere le anomalie, a scovare il male e a svelarne il volto nascosto. Solo lui può salvarla ma, sfiorandosi la cicatrice sulla tempia, è tormentato dai dubbi. Come può riuscire nell'impresa a pochi mesi dall'incidente che gli ha fatto perdere la memoria? Sandra è addestrata a riconoscere i dettagli fuori posto. È una fotorilevatrice della Scientifica e il suo lavoro è fotografare i luoghi in cui è avvenuto un fatto di sangue. Il suo sguardo, filtrato dall'obiettivo, è quello di chi è a caccia di indizi. E di un colpevole. Ma c'è un dettaglio fuori posto anche nella sua vita personale. E la ossessiona. Quando le strade di Marcus e di Sandra si incrociano, portano allo scoperto un mondo segreto e terribile, nascosto nelle pieghe oscure di Roma.

DONATO CARRISI (1973, Martina Franca), laureato in Giurisprudenza con una tesi su Luigi Chiatti - conosciuto come «il mostro di Foligno» - successivamente segue i corsi di specializzazione in criminologia e scienza del comportamento. Nel 1999 inizia l'attività di sceneggiatore per cinema e televisione. Fra le altre, scrive la sceneggiatura di *Nassiriya - Prima della fine* (Canale 5) ed è autore di soggetto e sceneggiatura della miniserie thriller *Era mio fratello* (Raiuno). Esordisce nel mondo editoriale con il romanzo *Il suggeritore* (Longanesi 2009), un grande successo che viene ristampato in undici edizioni e tradotto in diciannove paesi diversi.

Tu sei il male

Marsilio

Roma, 11 luglio 1982. La sera della vittoria italiana al Mundial spagnolo Elisa Sordi, giovane impiegata di una società immobiliare del Vaticano scompare nel nulla. L'inchiesta viene affidata a Michele Balistreri, giovane commissario di Polizia dal passato oscuro. Arrogante e svogliato, Balistreri prende sottogamba il caso, e solo quando il corpo di Elisa viene ritrovato sul greto del Tevere si butta a capofitto nelle indagini. Qualcosa però va storto e il delitto rimarrà insoluto. Roma, 6 luglio 2006. Mentre gli azzurri battono la Francia ai Mondiali di Germania, Giovanna Sordi, madre di Elisa, si uccide gettandosi dal balcone. Il commissario Balistreri, ora a capo della Sezione Speciale Stranieri della Capitale, tiene a bada i propri demoni a forza di antidepressivi. Il suicidio dell'anziana donna alimenta i suoi rimorsi, spingendolo a riaprire l'inchiesta. Ma rendere finalmente giustizia a Elisa Sordi dopo ventiquattro anni avrà un prezzo ben più alto del previsto.

ROBERTO COSTANTINI (1952, Tripoli), ingegnere e consulente aziendale, lavora dodici anni per società italiane e internazionali nel campo impiantistico e consegue il Master in Management Science a Stanford. È dirigente della Luiss Guido Carli di Roma dove insegna anche al Master in Business Administration. *Tu sei il male*, il primo volume di una trilogia con protagonista Michele Balistreri, è il suo romanzo d'esordio, un thriller che prima ancora della pubblicazione diventa un caso editoriale internazionale, già opzionato per il cinema e in corso di traduzione nei maggiori paesi europei. Pubblica anche con Franco Angeli saggi destinati ai professionisti e alle università: *Gestire le riunioni* con Maurizio Castagna (1996) e *Negoziazione. Come trasformare le tecniche negoziali in abilità istintive* con Raffaele Carso (1998).

È solo l'inizio commissario Soneri

Frassinelli

Il commissario Soneri osserva innervosito la pioggia che cade su Parma, quando arrivano, nel giro di poche ore, due drammatici annunci. Un giovane si è impiccato, è vestito con eleganza, ha una valigia di lusso accanto a sé ma non ha né soldi né documenti. Con i pochi, inconsistenti indizi Soneri avvia l'indagine, mentre gli piomba addosso il secondo, tragico caso, un morto accoltellato. Elmo Boselli era un leader del Sessantotto parmigiano, grande agitatore di folle e seduttore impenitente di ricche rampolle della borghesia locale. Forse il movente politico non è la pista giusta: il commissario comincia a scavare nella vita di Boselli, inseguendo il filo di un suo antico amore che lo conduce fino ai borghi delle Cinque Terre. Dove, stranamente, approdano anche le ricerche sul misterioso suicida, un rumeno appartenente a un gruppo fascista di ultras della tifoseria spezzina.

VALERIO VARESI (1959, Torino) inizia a scrivere nel 1985 su giornali e riviste pubblicando anche racconti in raccolte collettive. Corrispondente da Parma per «La Stampa» e «la Repubblica», nell'87 lavora alla «Gazzetta di Parma» e nel '90 passa alla redazione bolognese de «la Repubblica». La prima pubblicazione è del 1998, un romanzo giallo (*Ultime notizie di una fuga*, Mobydick) liberamente tratto dalla vicenda Carretta. Nel 2000 esce *Bersaglio, l'oblio* (Diabasis). Assieme a una decina di altri autori pubblica *Aelia Laelia Crispis* (Diabasis), una raccolta di racconti ispirati a una misteriosa lapide bolognese. Nel 2002 scrive *Il cineclub del mistero* (Passigli). Seguono *L'Affittacamere*, *Il Fiume delle nebbie*, *Le Ombre di Montelupo* e *A mani vuote* (tutti per Frassinelli). Dal 2005, il commissario Soneri su Raidue ha il volto di Luca Barbareschi, protagonista della serie *Nebbie e Delitti*.

Milano, Roma, Torino, Venezia, Firenze, Cagliari, Madrid, Barcelona, Saõ Paulo, Rio de Janeiro www.ied.it

IED, una fucina di idee.

Il Network Internazionale di Formazione in Design, Moda, Comunicazione Visiva e Management delle imprese creative

The International Higher Education Network in Design, Fashion, Visual Communication and Management or creative companies

IED

Mini Noir
in letteratura

Il terrore corre sul digitale

di **Rossella Bertolazzi [Direttora Visual Communication IED Milano]**

Per festeggiare l'ormai decennale e collaudata collaborazione fra IED e Courmayeur Noir in Festival quest'anno presentiamo tre progetti diversi, che giocano con i linguaggi contemporanei: una rivista, alcuni e.book e un libro game.
Ricordate "Pece"? Fu presentato il primo numero nell'edizione del Festival 2009 con l'ambizione di trovare un editore, ma siamo decisamente più bravi come scuola che non come esperti di marketing! Tuttavia non abbiamo desistito e quest'anno "Pece" è stata pensata in formato digitale.
Cos'è "Pece"? È una "rivista" collegata al Courmayeur Noir in Festival, una rivista-contenitore che nel 2011 affronta il tema del Terrore!
Cos'è il Terrore contemporaneo? Il Terrore classico delle favole nere dei fratelli Grimm o quello dei classici racconti dell'orrore e del mistero?
Il Terrore è usato da sempre nella società: durante la Rivoluzione Francese ha denominato il periodo in cui molte teste cadevano sotto la ghigliottina; prima ancora c'era stato il Terrore esercitato dall'Inquisizione; e oggi si parla di Terrorismo contemporaneo. Il Terrore viene da sempre usato in maniera strumentale dal potere, dalla politica, dalla criminalità. Quindi non è soltanto uno stato d'animo, ma anche un efficace utensile per manipolare le coscienze. Questo perché tutto sommato è una condizione che fa parte dello spirito, ne sentiamo spesso un perverso bisogno. La nostra rivista digitale cercherà di esplorare tutto ciò, attraverso immagini, storie, suggestioni visive. Il tutto, come al solito, immerso in una sostanza vischiosa.
"Pece" oggi è una rivista digitale (rigorosamente non-interattiva) in formato 16:9 di circa un centinaio di pagine a colori, le decisioni editoriali sono state prese collettivamente dal docente, il nostro maestro Massimo Giacon, e dagli studenti nel corso di incontri settimanali che sono state delle vere e proprie "riunioni redazionali".
Oltre alla rivista in digitale, sempre restando nel tema del noir, gli studenti di illustrazione hanno lavorato su un classico in collaborazione con Area 51, una delle primissime case editrici digitali.
Gli eBook stanno rivoluzionando il mercato dell'editoria e della comunicazione. Si apre un'epoca in cui le possibilità di distribuzione e comunicazione creano scenari totalmente inediti per editori, sviluppatori e specialmente per i creativi. Gli illustratori nella fattispecie, per la prima volta nella loro storia, possono avvalersi di strumenti che non hanno mai fatto parte del loro universo espressivo. Oltre ai consueti strumenti dei creatori di immagini, composizione, prospettiva, teoria del colore e via dicendo, un'illustratore potrà avvalersi di nuovi mezzi e di nuovi piani sensoriali.
È con queste premesse che si è sviluppato il progetto di tesi Poe in App. La rivisitazione di un autore classico con gli strumenti creativi più innovativi. Nove illustratori, disegnano e progettano l'esperienza visiva e sonora di nove racconti classici di Edgar Allan Poe. I nove ebook così creati sono stati ottimizzati per iPad uniti in un'unica app e distribuiti in tutto il mondo tramite Apple Store.
E per non farci mancare nulla, in collaborazione con la casa editrice Salani si è lavorato su un testo di una giovane autrice, Susanna Raule, *L'ombra del commissario Sensi*, che è così diventato un Libro Game per iPad. Quattro le figure professionali coinvolte: illustratori per la ricerca iconografica, media designer per la creazione dell'applicativo, sound designer per la sonorizzazione e, elemento indispensabile, la disponibilità di un editore che ha fornito il testo e l'assistenza necessaria. In punti chiave del libro sono presenti dei giochi e solo il superamento di questi permette di proseguirne la lettura. In altri punti il testo viene arricchito da suoni e illustrazioni, non strettamente collegati ai giochi.

L'ombra del commissario Sensi

di **Susanna Raule**
Salani

Il commissario Ermanno Sensi non è il classico poliziotto. Con gli occhiali scuri perennemente calati sul naso e un look gothic-dark vagamente minaccioso, di classico non ha proprio nulla, e anche il suo stile investigativo lascia alquanto a desiderare. Anzi, si direbbe che il commissario Sensi non faccia altro che sottrarsi alla sgradevole routine del suo mestiere. Ma un giorno, sul lungomare di Spezia (attenzione, nessuno spezzino dice "La Spezia"), un passante trova una sciabola piantata tra i lastroni di pietra; sembrerebbe uno scherzo di cattivo gusto se non fosse che la sciabola scompare lasciando una macabra scia di cadaveri decapitati e una testimone oculare giovanissima e terrorizzata. Più interessato a quest'ultima, Sensi deve suo malgrado fermare il killer prima che colpisca ancora; ma nel frattempo, affamata di sangue e di morte, riappare l'ombra di un passato inquietante.

SUSANNA RAULE, trent'anni, psicologa, dal 2005 si dedica alla sceneggiatura a fumetti per vari editori. Nel 2005 ha vinto il primo premio al Lucca Project Contest. *L'ombra del commissario Sensi* è tra i vincitori del Torneo Letterario Io Scrittore 2010, promosso da GeMS.

Sherlock, Lupin ed Io
Il trio della Dama Nera

Edizioni Piemme

Cosa sarebbe successo se Sherlock Holmes e Arsène Lupin fossero stati amici da ragazzini, prima di diventare l'investigatore e il ladro più famosi di tutti i tempi? Ce lo racconta Irene Adler, l'intelligentissima compagna di tutte le loro avventure. In questo primo titolo della serie, i tre amici si incontrano per la prima volta in vacanza al mare in Francia nel 1870 e risolvono un intricato caso in cui si mescolano fughe sui tetti, partite di bridge e un cadavere portato dall'alta marea.

IRENE ADLER è il personaggio letterario di un racconto di Sir Arthur Conan Doyle su Sherlock Holmes. Di lei si dice avesse «il viso della più bella fra le donne, e la mente del più deciso fra gli uomini». Irene Adler è il nome d'arte scelto, per questa nuova avventura, da **Alessandro Gatti**, scrittore di libri per ragazzi a quattro mani con l'amico Pierdomenico Baccalario, come la serie *Candy Circle*, e autore, tra gli altri, della serie *Klincus Corteccia*.

Il Clandestino

Edizioni Sonda

Roberta, studentessa bella e ricca di talento, viene trovata impiccata nell'aula del suo liceo: tragico incidente, omicidio o suicidio? Le indagini ufficiali del commissario Marchetti si intrecciano a quelle ufficiose dei suoi tre migliori amici - Diego, Stefano e Greta -, suoi compagni di scuola e nel misterioso gioco di ruolo "L'Impostore". Né professori né studenti sono esenti da sospetti, e la verità si scopre solo dopo innumerevoli colpi di scena e rivelazioni di segreti scottanti, che cambiano completamente la vita di tutti i personaggi.

FERDINANDO ALBERTAZZI è considerato tra le firme di riferimento della narrativa rivolta anche ai ragazzi, per i gialli noir a partire da *Nomincodice: Nessuno* (Sonda 1993) fino a *Faccia da lapide, SerialKillerGame* e *Sbancomat!* (2010). Collabora a «Tuttolibri» e «Tuttoscienze», al mensile «Mondo Erre» e al periodico «Il Pepeverde». Con il laboratorio musicale ideato per ogni storia da Gabriella Perugini, incontra i ragazzi in scuole, biblioteche e librerie.

Oltre la soglia

Edizioni Piemme

In un futuro non troppo lontano, un terribile virus colpisce l'umanità e tutti gli adulti diventano velocemente "adulterati", esseri votati alla violenza e alle emozioni più animalesche. Ad aggirarsi per le città ormai distrutte dall'incuria, resta solo un gruppo di ragazzi guidati da Jaco, che ha visto il padre trasformarsi e uccidere la madre e la sorella. Tra topi grossi come cani, mannaie e denti sanguinolenti, Jaco e Anna, la ragazza di cui è innamorato, insieme al resto del gruppo, dovranno trovare il modo per sopravvivere in un mondo ormai terribilmente mutato, dove il terrore più grande è svegliarsi e rendersi conto di essere diventati adulti ormai completamente fuori controllo.

TITO FARACI vive e lavora a Milano. Ha scritto sceneggiature per *Dylan Dog*, *Tex*, *Spider Man* e *Diabolik*, oltre a numerose storie per la Walt Disney, pubblicate in tutto il mondo. Prima di dedicarsi ai fumetti, è stato giornalista musicale. Per Edizioni Piemme, nella collana Il Battello a Vapore, ha scritto *Il cane Piero, avventure di un fantasma*. Nel 2010 ha adattato a fumetti il romanzo *Senza Sangue* di Alessandro Baricco (Edizioni BD).

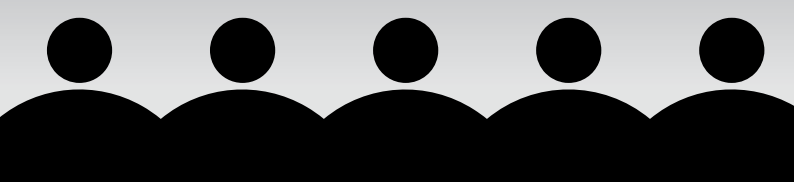
SU

SUBT

YOUR
IN ANY LA

SUB-TI LIMITED, 48 Albem
T +44 20 7495 7494 • F +44 2

www.s



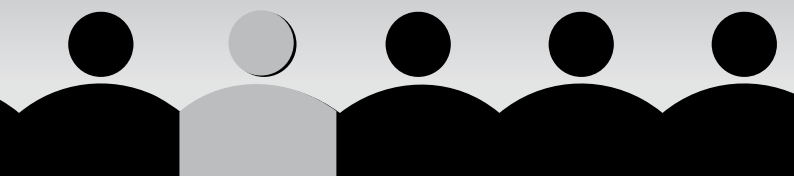
B-TI

I T L E S

VISION
ANGUAGE

arle Street, W1S 4JP London
20 7409 0605 • info@subti.com

ubti.com



i film di Courmayeur

selezione ufficiale • eventi speciali e

Noir in Festival 2011

omaggi • mini noir • doc noir • tv noir

concorso
Russia, Germania, Giappone 2010

Sergei Bodrov & Gulshad Omarova
Doch yakudzy
A Yakuza's Daughter Never Cries

81', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Sergei Bodrov, Kirill Oganesyan, Evgeni Frolov
fotografia/cinematography
Sergei Trofimov
montaggio/editing
Ivan Lebedev
musica/music
Tuomas Kantilinen
interpreti/cast
Chika Arakava (Yuriko)
Vadim Dorofeev (Lekha)
Sergei Garmash (zio di Lekha)
Naomasa Musaka (Yamada)
Irina Rozanova (zia di Lekha)
Sergei Gazarov (Yakut)

produttore/producer
Sergei Selianov, Sergei Bodrov
produzione/production
CTB Film Company
Tengri Production
Kinofabrika

vendite internazionali/world sales
Intercinema
Tel. +7 499 2559052
Fax +7 499 2559053
post@intercin.ru
www.intercinema.ru

Yamada è un potente boss della Yakuza. Tutti i suoi parenti sono stati uccisi tranne la nipotina di dieci anni, Yuriko. Per proteggerla da attentati decide di mandarla in Italia con una guardia del corpo. L'aereo diretto a Roma, però, ha un problema tecnico e deve atterrare in Russia. La guardia del corpo scompare e la ragazzina si ritrova, così, da sola in una terra sconosciuta. Mentre il nonno offre una ricompensa di dieci milioni di euro a chi ritroverà sua nipote e promette di spezzare il collo a chi le farà del male, Yuriko incontra Alexey. «Abbiamo pensato che sarebbe stato interessante vedere i russi attraverso gli occhi di una ragazza giapponese. I russi e i giapponesi sono persone molto diverse tra loro. Quello che sembra buono per gli uni potrebbe essere un male per gli altri».
[Sergei Bodrov & Gulshad Omarova]

Yamada is a powerful Yakuza boss whose entire family has been assassinated, save for his 10-year-old granddaughter Yuriko. To protect her, he sends her to Italy with a bodyguard but the plane is forced to make an emergency landing in Russia due to technical problems. The bodyguard disappears and Yuriko finds herself alone in a foreign land. While Yamada offers ten million Euros to whoever finds her, and promises to kill anyone who hurts her, Yuriko meets Alexey. "We thought it would be interesting to look at Russians through the eyes of a Japanese girl. The Russians and Japanese are very different people. What's good for Russians could be very bad for the Japanese, and vice versa."
[Sergei Bodrov and Gulshad Omarova]

Sergei Bodrov (1948, Khabarovsk, Russia) nel 1987 dirige *Neprofessionaly* (Premio Speciale della Giuria al Festival di Torino), due anni dopo realizza *S.E.R. - Svoboda eta rai* (Gran Premio a Montreal). La notorietà arriva nel 1996 con *Kavkazski plennik* (*Il prigioniero del Caucaso*) che riceve il FIPRESCI al Festival di Cannes, la nomination agli Oscar e ai Golden Globe come Miglior film straniero, e un Academy Award europeo (EFA) per la migliore sceneggiatura. Anche *Mongol* replica la nomination agli Oscar per il Miglior Film Straniero. Negli Stati Uniti co-produce e scrive la sceneggiatura di *Somebody to Love* (1994) di Alexandre Rockwell.

Sergei Bodrov (Khabarovsk, Russia, 1948) directed *The Non-Professionals* (1987, Special Jury Prize at the Turin Film Festival) and in 1989, *Freedom Is Paradise* (Grand Prize at Montreal). Acclaim came in 1996 with *Prisoner of the Mountains*, which won the FIPRESCI Prize at Cannes, Academy Award and Golden Globe nominations for Best Foreign Film, and a European Film Award for Best Screenplay. Bodrov picked up another Best Foreign Film Oscar nod for *Mongol*. He produced Alexandre Rockwell's *Somebody to Love* (1994).

2010 **Doch yakudzy**
(Yakuza's Daughter Never Cries)
2008 **The Voice** (cm, nel film collettivo Stories on Human Rights)
2007 **Drunken Sailor** (doc)
2007 **Mongol**
2005 **Nomad** (co-regia Ivan Passer)
2002 **Bear's Kiss** (Il bacio dell'orso)
2001 **The Quickie** (Decisione rapida)
1999 **Running Free** (Lucky, re del deserto)
1996 **Kavkazski plennik** (Prisoner of the Mountains, Il prigioniero del Caucaso)
1992 **Ya khotela uvidet angelov**
(I Wanted to See Angels)
1992 **White King, Red Queen**
1991 **The Man on Red Square** (Tv)
1990 **Katala** (The Gambler)
1989 **S.E.R. - Svoboda eta rai**
(Freedom Is Paradise)
1987 **Neprofessionaly**
(The Non-Professionals)
1986 **Ja tebja nenavizu!** (I Hate You)
1984 **Sladkij sok vnutri travy** (Sweet Dreams in the Grass, co-regia Amanbek Alpiev)

Gulshad Omarova (1968, Almaty, Kazakistan) nel 2001 collabora alla sceneggiatura di *Syostry* diretto da Sergei Bodrov Jr. Tre anni dopo dirige il suo primo lungometraggio, *Schizo*. Dal 2007 collabora con Sergei Bodrov, prima come assistente in *Mongol*, in seguito come regista in *Baksy* (co-sceneggiato da Bodrov) e *Doch yakudzy*.

Gulshad Omarova (Almaty, Kazakhstan, 1968) in 2001 she wrote the screenplay for *Sisters*, directed by Sergei Bodrov Jr. Her feature debut *Schizo* (2004) traveled the international festival circuit extensively after premiering in Cannes' Un Certain Regard. She began working with Sergei Bodrov in 2007, as his assistant director on *Mongol*, and the following year directed *Native Dancer*, which they co-wrote.

2010 **Doch yakudzy**
(Yakuza's Daughter Never Cries)
2008 **Baksy** (Native Dancer)
2004 **Schizo** (The Recruiter)

JC Chandor
Margin Call
110', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
JC Chandor
fotografia/cinematography
Frank G. Demarco
montaggio/editing
Pete Beaudreau
musica/music
Nathan Larson
Philip Quinaz
suono/sound
Tim Elder
scenografia/art direction
John Paino
costumi/costumes
Caroline Duncan
interpreti/cast
Kevin Spacey (Sam Rogers)
Paul Bettany (Will Emerson)
Jeremy Irons (John Tuld)
Zachary Quinto (Peter Sullivan)
Demi Moore (Sarah Robertson)
Penn Badgley (Seth Bregman)
Simon Baker (Jared Cohen)
Mary McDonnell (Mary Rogers)
Stanley Tucci (Eric Dale)
Aasif Mandvi (Ramesh Shah)
Ashley Williams (Heather Burke)
Susan Blackwell (Lauren Bratberg)

produttore/producer
Neal Dodson
Zachary Quinto
Michael Benaroya
Robert Ogden
Barnum
Corey Moosa
Joe Jenckes
produzione/production
Before The Door Pictures
co-produttore/co-producer
Anna Gerb
co-produzione/co-production
Benaroya Pictures
Washington Square Films

vendite internazionali/world sales
Myriad Pictures
3015 Main St., ste 400, Santa Monica,
CA 90405, United States
Tel. +1 3102794000
Fax +1 3102794001
info@myriadpictures.com

distribuzione/distribution
Rai Cinema - 01 Distribution
P.za Adriana, 12, 00193 Roma, Italia
Tel. +39 06 684701
Fax +39 06 6871638
info@raicinema.it - www.raicinema.it

www.margincallmovie.com

Il giorno prima della grande crisi finanziaria del 2008, i dirigenti di una banca d'investimento di Wall Street vengono informati da Peter Sullivan, un giovane analista entrato in possesso di una chiavetta con file riservati, che l'Istituto è destinato nel giro di poche ore al fallimento. Tra istanze etiche e il cinismo di chi pensa solo al proprio tornaconto, gli attori di questo dramma devono decidere come evitare il collasso. «Le banche d'investimento americane indipendenti, così come le abbiamo conosciute, sono morte. *Margin Call* è il mio tentativo di mostrare le esperienze di un piccolo gruppo di personaggi che stava al centro di questa crisi senza neanche rendersene conto. L'ingranaggio di cui facevano parte era cresciuto così tanto ed era talmente complesso che nessuno era in grado di comprenderne il potere distruttivo finché non fu troppo tardi». [JC Chandor]

Set in the high-stakes world of the financial industry, *Margin Call* is a thriller entangling the key players at an investment firm during one perilous 24-hour period in the early stages of the 2008 financial crisis. When entry-level analyst Peter Sullivan unlocks information that could prove to be the downfall of the firm, a roller-coaster ride ensues as decisions both financial and moral catapult the lives of all involved to the brink of disaster. "The American independent investment bank as we knew it died. *Margin Call* is my attempt to share the experiences of a small group of characters that were sitting at the heart of this crisis without even realizing it. The machinery they were a part of had grown so large and complex that no one could comprehend its destructive power until it was too late." [JC Chandor]

JC Chandor cresciuto tra New York e Londra, sposato con la pittrice Cameron Buono, studia cinema presso l'Università dell'Ohio e la New York University. Tra i suoi lavori televisivi, oltre a numerosi spot pubblicitari, ci sono i sei film concerto con protagonisti come Sting, Elton John, Red Hot Chili Peppers e Beck, e nel 2002, per Discovery Europe, un ciclo di documentari dal titolo *In Pills We Trust*. L'esordio cinematografico avviene nel 2004 con il cortometraggio *Despacito*. *Margin Call* segna il suo debutto come regista di lungometraggi. Attualmente sta sviluppando due film per la Warner Bros.

JC Chandor grew up near New York and in London. Married to the painter Cameron Good, he attended courses in film studies in Ohio and film production at NYU. His body of work includes television documentaries; countless commercials; a six-part concert film series featuring Sting, Elton John, The Red Hot Chili Peppers, and Beck; and the three-part documentary series *In Pills We Trust* (2002) for Discovery Europe. Chandor made his directorial debut in 2004 with the short *Despacito*, before directing the feature film *Margin Call*. He is currently developing two further features for Warner Bros.

2011 **Margin Call** · 2004 **Despacito** (cm)

concorso
Stati Uniti 2011

Sean Durkin
Martha Marcy May Marlene
101', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Sean Durkin
fotografia/cinematography
Jody Lee Lipes
montaggio/editing
Zac Stuart-Pontier
musica/music
Saunder Jurriaans
Danny Bensi
costumi/costumes
David Tabbert
interpreti/cast
Elizabeth Olsen (Martha)
Christopher Abbott (Max)
Brady Corbet (Watts)
Hugh Dancy (Ted)
Maria Dizzia (Katie)
Julia Garner (Sarah)
John Hawkes (Patrick)
Louisa Krause (Zoe)
Sarah Paulson (Lucy)

produttore/producer
Antonio Campos
Josh Mond
Chris Maybach
Patrick Cunningham
Andrew D. Corkin
produzione/production
Borderline Films
Maybach Cunningham
Filmhaven Entertainment
in associazione con/ in association with
This Is That

vendite internazionali/world sales
Twentieth Century Fox
31/32 Soho Square W1D 3AP – T,
London, UK
tel. +44 2077537104

distribuzione/distribution
Twentieth Century Fox Italy
via Salaria 1021
00138, Roma, Italia
Tel. +39 06 881759655
info@20thfox.it
www.20thfox.it
www.blfilm.com

Martha, ribattezzata come Marcy May dal carismatico Patrick, padre padrone e leader di una setta, scappa all'alba, attraverso i boschi, dalla fattoria dove ha vissuto per due anni. Spaventata e senza rifugio, chiama la sorella che non vede da tanto tempo, e si trova improvvisamente nel Connecticut, in una lussuosa casa estiva in riva al lago, con Lucy e il suo nuovo marito Ted. Nonostante sia riuscita a fuggire, Martha è ancora prigioniera di ricordi che lentamente e in modo devastante riportano alla luce tutto ciò che ha vissuto. «Appena ho iniziato a scrivere ho scoperto che una mia amica aveva passato qualcosa di simile. Non aveva mai parlato apertamente della sua esperienza, ma voleva aiutarmi. È stata estremamente generosa e nei due anni successivi, ha condiviso con me storie molto personali e spaventose che costituiscono la base delle esperienze di Martha». [Sean Durkin]

Martha, converted to Marcy May by charismatic cult leader Patrick, runs away from the farmhouse in which she has been living for two years. Terrified, and with nowhere to turn, she calls the estranged sister she hasn't seen in years, and suddenly finds herself in a lush, lakeside Connecticut summerhouse with Lucy and her new husband Ted. However, although she has escaped the cult, Martha is still held captive by memories that slowly, devastatingly, bring to light everything she has been through. "As I started to write I discovered that a friend of mine had been through something similar. She had never really talked about her experience openly but said she wanted to help me. She was extremely generous and over the next couple of years shared very personal and frightening stories of her cult experience that serve as the basis of Martha's experience." [Sean Durkin]

Sean Durkin, diplomato alla NYU's Tisch School of the Arts, è fondatore con Josh Mond e Antonio Campos della società Borderline Films.
Tra i film prodotti: *Afterschool* (Campos, 2008), in anteprima al Festival di Cannes e poi in numerose manifestazioni internazionali, da New York a Berlino, *Two Gates of Sleep* (Alistair Banks Griffin, 2010), selezionato alla Quinzaine des Réalizateurs, e *Simon Killer* (Campos) ancora inedito.
Da regista, nel 2010 dirige il corto *Mary Last Seen*, presentato al Sundance Film Festival e alla Quinzaine des Réalizateurs 2010 dove vince il Prix SRF (Sociétè des Réalisateurs de Films) per il Miglior Cortometraggio. *Martha Marcy May Marlene* è la sua opera prima, Premio della Regia al Sundance e poi applaudita in vari festival da Cannes a Toronto.

A graduate of NYU's Tisch School of the Arts, **Sean Durkin** is co-founder of the production company Borderline Films with Josh Mond and Antonio Campos. Their projects include*: Afterschool* (Campos, 2008), which premiered at Cannes before playing festivals worldwide, including New York and Berlin; *Two Gates of Sleep* (Alistair Banks Griffin, 2010), selected in Cannes' Directors' Fortnight; and the still unreleased *Simon Killer* (Campos). As a director, his credits include *Mary Last Seen*, which in 2010 screened at Sundance and in the Directors' Fortnight, and won the Prix SFR for Best Short Film in the latter. His feature debut *Martha Marcy May Marlene* won the Directing Award at Sundance this year, and also played at the Cannes and Toronto film festivals, among others.

2011 **Martha Marcy May Marlene**
2010 **Mary Last Seen** (cm)

concorso
Israele 2011

Nadav Lapid
Hashoter

Policeman
112', HD, colore

sceneggiatura/screenplay
Nadav Lapid
fotografia/cinematography
Shai Goldman
montaggio/editing
Era Lapid
suono/sound
Aviv Aldema
interpreti/cast
Yiftach Klein (Yaron)
Yaara Pelzig (Shira)
Michael Aloni (Natanel)
Menashe Noy (Michael)
Michael Mushonov (Oded)

produttore/producer
Itai Tamir
produzione/production
Laila Films LTD

vendite internazionali/world sales
Wide Management
40, rue Sainte-Anne,
75002 Paris, France
Tel. +33 1.53.95.04.64
Fax +33 1.53.95.04.65
wide@widemanagement.com
www.widemanagement.com

Yaron fa parte di una squadra speciale del reparto anti-terrorismo della polizia israeliana. Lui e i suoi colleghi sono il braccio armato che il governo schiera contro il "nemico arabo". Yaron adora la sua unità, il cameratismo maschile, il suo corpo muscoloso, la sua bellezza. Ed è eccitato all'idea che sua moglie stia per partorire e che da un momento all'altro diventerà padre. L'incontro con un gruppo radicale e violento lo costringerà a confrontarsi non solo con la lotta di classe israeliana, ma con le sue incertezze interiori. «Ho voluto rappresentare il conflitto di classe, non tanto per denunciare questa situazione, quanto per mostrare le identità dei personaggi e il loro modo di essere. [...] Volevo rappresentare persone intrappolate nella loro esistenza, prigionieri delle circostanze. Mi sono chiesto: riusciranno a salvarsi dalla loro identità?». [Nadav Lapid]

Yaron is part of the elite anti-terrorist unit of the Israeli police. He and his fellow unit members are the government's weapon against its "Arab enemy." Yaron worships his unit, the male camaraderie, his muscular body, his good looks. He's excited that his wife will soon give birth and that he's going to become a father at any moment. Then an encounter with a violent, radical group forces him to face Israel's class warfare as well as his own inner conflict. "I wanted to depict class conflict not so much to condemn the situation, but to expose the characters' identities and their natures. [...] I wanted to depict people trapped in their own existence, prisoners of their surroundings. I asked myself: Can they save themselves from their identity?" [Nadav Lapid]

Nadav Lapid (1975, Tel Aviv, Israele) studia storia e filosofia a Tel Aviv, poi cinema alla Sam Spiegel Film & Television School di Gerusalemme. Realizza diversi cortometraggi, tra cui *Proyect Gvul* e *Kvish*, presentati nell'ambito di numerosi festival. Il film di diploma, *Ha-Chavera Shell Emile* è distribuito in Francia. Nel 2001 pubblica il suo primo romanzo, *Continues to Dance.* Inoltre, lavora come giornalista sportivo e critico cinematografico e televisivo. Nel 2007 partecipa alla Residenza del Festival di Cannes dove scrive la sceneggiatura di *Hashoter*, film che quest'anno vince il Premio Speciale della Giuria a Locarno.

Nadav Lapid (Tel Aviv, Israel, 1975) studied history and philosophy in Tel Aviv, then film at the Sam Spiegel Film & Television School in Jerusalem. He made several shorts, including *Border Project* and *Road*, which were selected for numerous festivals. His graduation film *Emile's Girlfriend* was distributed in France.
His first novel, *Continues to Dance,* was published in 2001.
He also works as a sports journalist and film and television critic. In 2007 he was selected for a Cannes Film Festival Residency, where he wrote the script for *Policeman,* which won this year's Special Jury Prize at Locarno.

2011 **Hashoter** (Policeman)
2006 **Ha-Chavera Shell Emile** (Emile's Girlfriend, mm)
2005 **Kvish** (Road, cm)
2004 **Mahmud Works in the Industry** (cm, nel film collettivo Proyect Gvul)

concorso
Stati Uniti 2011

Richard Linklater
Bernie
104', 35mm, colore

sceneggiatura/screenwriter
Skip Hollandsworth
Richard Linklater
fotografia/cinematography
Dick Pope
montaggio/editing
Sandra Adair
musica/music
Graham Reynolds
scenografia/art direction
Bruce Curtis
costumi/costumes
Kari Perkins
interpreti/cast
Jack Black (Bernhardt Tiede)
Shirley MacLaine (Marjorie Nugent)
Matthew McConaughey
(Danny Buck Davidson)

produttore/producer
Celine Rattray, Martin Shafer,
Liz Glotzer, Matt Williams,
David McFadzean, Judd Payne,
Dete Meserve, Ginger Sledge,
Richard Linklater
produzione/production
Castle Rock Entertainment
Collins House Productions
Deep Freeze Production
Horsethief Pictures
Mandalay Vision
Wind Dancer Productions

vendite internazionali/world sales
Hyde Park International
14958 Ventura Blvd., #100, 91403
Sherman Oaks, CA, United States
Tel. +1 818 783 6060
Fax +1 818 7836319
www.hydeparkentertainment.com

Ambientata a Carthage, una piccola città del Texas, questa commedia nera racconta la strana ma vera storia (tratta da un articolo di Skip Hollandsworth uscito sul «Texas Monthly» nel 1998) di Bernie Tiede, un impresario di pompe funebri. Molto amato dall'intera comunità, soprattutto dalle vecchiette, competente, gentile e premuroso, Bernie trova sempre una parola di conforto per coloro che ne hanno bisogno. Sono tutti disposti a volergli bene anche quando inizia una relazione sentimentale piuttosto improbabile con Marjorie Nugent, un'anziana vedova molto ricca, antipatica e meschina. Persino quando la uccide, facendo finta che sia ancora viva. «Per me, la storia cattura tutta l'ilarità, la cordialità e, talvolta, la stranezza della vita di una piccola cittadina del Texas. È anche una storia piena di personaggi che si pensa possano essere inventati solo in un film, in realtà sono personaggi che fanno cose semplicemente imprevedibili». [Richard Linklater]

A dark comedy set in the small town of Carthage, Texas and based on the true story (from on an article by Skip Hollandsworth published in *Texas Monthly* in 1998) of mortician Bernie Tiede. Loved by the entire community - especially the little old ladies - the competent, kind and caring Bernie always brings comfort to those who need it most. So no one is inclined to think ill of him when he strikes up a rather dubious relationship with Marjorie Nugent, an elderly, crabby - and wealthy - widow. Even when he kills her and goes to great lengths to create the illusion she's still alive. "For me, the story captures all the hilarity, friendliness, and sometimes strangeness of small-town Texas life. It's also a story filled with the kinds of characters that you think only could be invented in fiction - characters who do things you simply cannot predict." [Richard Linklater]

Richard Linklater (1960, Houston, Stati Uniti) a metà degli anni Ottanta si stabilisce a Austin per fondare la propria casa di produzione, la Austin Film Society, con la quale inizia a dirigere i suoi primi lavori low budget e a promuovere il cinema d'autore europeo. Nel 1995 raggiunge la notorietà internazionale con *Prima dell'alba* (Miglior Regista al Festival di Berlino). Negli anni successivi realizza numerosi lungometraggi, tra cui *School of Rock*, con protagonista Jack Black, e il sequel di *Prima dell'alba*, *Prima del tramonto* (nomination agli Oscar per la Miglior Sceneggiatura). Sperimentatore e icona del cinema indipendente, i suoi film spaziano dall'animazione e opere per ragazzi (*Waking Life* e *Che botte se incontri gli orsi!*), a lavori che contaminano il genere documentario con la fiction, come *Fast Food Nation*.

In the mid-1980s **Richard Linklater** (Houston, US, 1960) moved to Austin to set up his own production company, the Austin Film Society, through which he began directing his first low-budget films and promoting European auteur cinema. In 1995 he achieved international acclaim with *Before Sunrise* (Best Director Award at the Berlinale), which he followed up with numerous features, including *School of Rock*, starring Jack Black, and the sequel to *Before Sunrise*, *Before Sunset* (nominated for a Best Screenplay Oscar). An experimenter and icon of independent cinema, his films also span animation (*Waking Life*), children's films (*Bad News Bears!*) and docu-fiction (*Fast Food Nation*).

2011 **Bernie**
2008 **Me and Orson Welles**
2008 **Inning by Inning:**
A Portrait of a Coach (doc)
2007 **Fast Food Nation**
2006 **A Scanner Darkly**
(Un oscuro scrutare)
2005 **Bad News Bears**
(Che botte se incontri gli orsi!)
2004 **Before Sunset**
(Prima del tramonto)
2003 **School of Rock**
2003 **Live from Shiva's Dance Floor** (cm)
2001 **Tape**
2001 **Waking Life**
1998 **The Newton Boys**
1996 **SubUrbia**
1995 **Before Sunrise** (Prima dell'alba)
1993 **Dazed and Confused**
(La vita è un sogno)
1991 **Slacker**
1988 **It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books**
1985 **Woodshock** (cm)

concorso
Francia, Belgio 2011

Jean-Marc Moutout
De bon matin
Early One Morning
91', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Jean-Marc Moutout
Olivier Gorce
Sophie Fillières
fotografia/cinematography
Pierric Gantelmi d'Ille
montaggio/editing
Marie Da Costa
suono/sound
François Guillaume
scenografia/art direction
Jérôme Pouvaret
costumi/costumes
Dorothée Guiraud
interpreti/cast
Jean-Pierre Darroussin (Paul)
Valérie Dréville (Françoise)
Laurent Delbecque (Benoît)
Yannick Renier (Fabrice Van Listeich)
Xavier Beauvois (Alain Fisher)
Aladin Reibel (Antoine)
François Chattot (Lancelin)
Nelly Antignac (Clarisse)

produttore/producer
Margaret Menegoz
Régine Vial
Denis Delcampe
produzione/production
Les Films du losange
Need Productions
co-produzione/co-production
France 2 Cinéma
Rhône- Alpes Cinéma
RTBF
Belgacom

vendite internazionali/world sales
Les Films du losange
22, avenue Pierre 1er de Serbie,
75116 Paris, France
Tel. +33 1 44438736
Fax +33 1 49520640
www.filmsdulosange.fr
t.petit@FilmsduLosange.fr

Come ogni lunedì mattina, il cinquantenne Paul Wertret sta entrando al lavoro alla Banca Internazionale del Commercio e della Finanza, dove si occupa della gestione dei piccoli clienti. Alle otto in punto, fa il suo ingresso in sala riunioni, estrae dalla sua valigetta una pistola e spara a due dei suoi superiori. In attesa che la polizia arrivi per arrestarlo, Paul si rinchiude nella sua stanza e passa in rassegna la sua storia, soffermandosi su ciò che lo ha portato fino a quel punto. «Quello che mi interessava era il tempo sospeso tra l'omicidio e la fine, e raccontare la storia di un uomo che fa il bilancio della sua vita a partire dai frammenti che gli tornano in mente. Una scena conduce a un'altra, momenti del passato si collegano attraverso una logica emozionale e drammatica. Chi è Paul, professionalmente e nel privato? Cosa lo ha portato a questa tragica fine? [...] Dal momento che il film inizia con gli omicidi, le scene sono tutte piuttosto indipendenti. Non c'è un finale drammatico da svelare. Nel montaggio, abbiamo provato differenti approcci perché era possibile raccontare questa storia in molti modi». [Jean-Marc Moutout]

Like every other Monday morning, Paul Wertret, a bank executive in his fifties, goes to work at the International Bank of Commerce and Finance, where he oversees numerous business matters. At precisely 8:00, he enters a meeting room, takes out a gun from his briefcase and kills two of his superiors. As he waits for the police to arrive, he locks himself in a room and looks back at the events that led him here. "What interested me was the sense of time standing still after the murders and before the end, while telling the story of a man taking stock as fragments of his life come back to him. One scene leads into another, moments in the past lock together driven by an emotional and dramatic logic. Who is Paul, professionally and privately? What has brought him to this tragic end? [...] Since we begin with the murders, the scenes are all fairly independent. There's no dramatic thread to unravel. In editing, we tried a bunch of different approaches because there were so many ways we could tell this story." [Jean-Marc Moutout]

Jean-Marc Moutout (1966, Marsiglia) si forma come attore alla Cours Simon tra l'84 e l'87, ma passa ben presto alla regia. Durante gli studi di sceneggiatura all'Università di Bruxelles (1989-1991) scrive e dirige *No Time*, film autoprodotto nel 1990. Seguono numerosi cortometraggi, tutti selezionati e segnalati dalla critica in vari festival, compreso Clermond-Ferrand dove vince il Grand Prix con *Tout doit disparaître* che ottiene anche una nomination ai Césars nel 1996. Dopo un documentario nel 2000 (*Le Dernier navire*), realizza un telefilm per Arte, *Libre circulation*. Nel 2003 firma la sua opera prima, *Violence des échanges en milieu témperé*.

Jean-Marc Moutout (Marseille, 1966) trained as an actor at the Cours Simon from 1984-87 but soon turned to directing. While studying writing from 1989-91 at the University of Brussels, he wrote, directed and produced *No Time* in 1990. He then made several short films, all screened to critical acclaim at a number of festivals, including Clermont-Ferrand, where he won the Grand Priz for *Tout doit disparaître*, which was also nominated for a César in 1996. After directing the documentary *Le Dernier navire* in 2000, he made his first TV film for Arte, *Libre circulation*. He made his feature debt in 2003 with *Work Hard, Play Hard*.

2011 **De bon matin** (Early One Morning)
2007 **La fabrique des sentiments** (The Feelings Factory)
2004 **Par ici la sortie** (doc, mm)
2003 **Violence des échanges en milieu témperé** (Work Hard, Play Hard)
2001 **Libre circulation** (tv)
2000 **Le dernier navire** (doc, mm)
1998 **Electrons statiques** (cm)
1996 **Tout doit disparaître** (cm)
1991 **En haut et en bas** (cm)
1990 **No Time** (cm)

concorso
Corea del Sud 2011

Na Hong-jin
Hwanghae
The Yellow Sea
140', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Hong Won-chan
fotografia/cinematography
Lee Sung-je
montaggio/editing
Kim Sun-min
musica/music
Jang Young-gyu
Lee Byung-hoon
suono/sound
Choi Tae-yeong
Lee Seung-yup
scenografia/art direction
Lee Hwo-kyoung
costumi/costumes
Chae Kyung-hwa
interpreti/cast
Ha Jung-woo (Gu-nam)
Kim Yun-seok (Myun)
Cho Seong-ha (Kim Tae-won)
Lee Chul-min (Choi Sung-nam)
Kwak Byoung-kyu (Prof. Kim Seung-hyun)
Lim Ye-won (moglie del Prof. Kim)
Tak Sung-eun (moglie di Gu-nam)

produttore/producer
Han Sung-goo
produzione/production
Popcorn Film

vendite internazionali/world sales
Showbox/Mediaplex, Inc.
3F. Mediaplex, 174-15 Dogok-dong,
Gangnam-gu, Seoul 135-504, Korea
Tel. +82 2 3218 5636
Fax +82 2 3444 6688
sales@showbox.co.kr
www.showbox.co.kr/english

Gu-Nam fa il tassista sulla zona di confine con la Cina, passa il suo tempo libero nelle sale per le scommesse ed è indebitato fino al collo. È sposato, ma sua moglie è partita per la Corea del Sud a lavorare, promettendo di spedirgli dei soldi. Gu-Nam però teme che lei lo tradisca. Quando perde il lavoro, si trova seriamente nei guai, gli strozzini gli portano via tutti i risparmi ed è costretto ad accettare la proposta di un boss della malavita: uccidere una persona in Corea del Sud in cambio di una grossa cifra. Gu-Nam accetta e parte, sperando anche di ritrovare la moglie, ma quando arriva il momento di portare a termine la sua missione, qualcosa va storto e si ritroverà braccato dalla polizia, dalla mafia cinese e da quella coreana. «Questo non è un piccolo racconto, e dopo che avrai visto *The Yellow Sea* penserai: "questa non è una storia su un'altra persona, è una storia su di me". È un racconto sulle relazioni umane, sulla famiglia, il karma, il dialogo, il tradimento e l'amore». [Na Hong-jin]

Gu-Nam, a cab driver living near the Chinese border, is up to ears in gambling debts. His wife went to South Korea for work, promising to send him money, and he's obsessed that she's cheating on him. After losing his job, Gu-Nam is truly up the creek: loan sharks take the last of his savings and a mafia boss forces him to accept a hit in South Korea, in exchange for a large sum of money. He accepts, thinking this way he'll also be reunited with his wife, but when the moment comes to carry out his mission everything goes awry and he ends up being chased by the police and both the Chinese and South Korean mafia. "This is not a small story, but after you watch *The Yellow Sea*, you will think, 'This isn't a story about someone else, this is a story about me.' It's about human relationships, family, karma, conversation, betrayal and love." [Na Hong-jin]

Na Hong-jin (1974, Hangul, Corea del Sud) è considerato come uno dei talenti più importanti della nuova generazione coreana. Dopo essersi imposto all'attenzione con il suo cortometraggio d'esordio *A Perfect Red Snapper Dish*, vincitore al Mise-en-Scene Short Film Festival, riceve altri consensi con il seguente *Sweat*. La sua opera prima *The Chaser*, è presentata fuori concorso al Festival di Cannes e in numerose altre manifestazioni internazionali, tra cui il Courmayeur Noir in Festival. Quest'anno torna a Cannes con *The Yellow Sea*, selezionato nella sezione Un Certain Regard, e viene premiato come miglior regista al Puchon International Fantastic Film Festival.

Na Hong-jin (Hangul, South Korea, 1974) is considered one of the leading talents of the new wave of South Korean directors. Immediately garnering attention for his debut short, *A Perfect Red Snapper Dish*, which won the Mise-en-Scene Short Film Festival, his follow-up short *Sweat* was equally acclaimed. His feature debut *The Chaser* screened out of competition at Cannes and numerous other international film festivals, including Courmayeur Noir in Festival. This year he returned to Cannes with *The Yellow Sea*, selected in Un Certain Regard, and won Best Director at the Puchon International Fantastic Film Festival.

2011 **Hwanghae** (The Yellow Sea)
2008 **Chugyeogja** (The Chaser)
2007 **Sweat** (cm)
2005 **Wan-byuck-han Do-mi-yo-ri** (A Perfect Red Snapper Dish, cm)

Andrew Niccol
In Time

Stati Uniti 2011, 109', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Andrew Niccol
fotografia/cinematography
Roger Deakins
montaggio/editing
Zach Staenberg
musica/music
Craig Armstrong
scenografia/art direction
Alex McDowell
costumi/costumes
Colleen Atwood
interpreti/cast
Justin Timberlake (Will Salas)
Amanda Seyfried (Sylvia Weis)
Cillian Murphy (Raymond Leon)
Vincent Kartheiser (Philippe Weis)
Olivia Wilde (Rachel Salas)
Alex Pettyfer (Fortis)
Johnny Galecki (Borel)
Matt Bomer (Henry Hamilton)

produttore/producer
Andrew Niccol
Eric Newman
Marc Abraham
produzione/production
New Regency
Strike Entertainment

vendite internazionali/world sales
Twentieth Century Fox
10201 W Pico Blvd, Los Angeles, CA
90035, United States
Tel. +1 310 369 1000
www.fox.com - foxmovies@fox.com

distribuzione/distribution
Medusa Film
Via Aurelia antica 422-424,
00165 Roma, Italia
Tel. +39 06 663901
Fax +39 06 66390450
info@medusa.it - www.medusa.it

www.intimemovie.com

In un futuro dove il gene dell'invecchiamento è stato neutralizzato, gli umani non crescono oltre i venticinque anni. Per evitare la sovrappopolazione, però, tutti sono costretti ad acquistare il tempo, diventato letteralmente denaro. Perciò l'unico modo per sopravvivere è guadagnare soldi, rubarli o ereditare da altri il tempo. Will Salas vive minuto dopo minuto in attesa di compiere venticinque anni, fino a quando non gli piove dal cielo un sacco di tempo a disposizione. In questo modo entra a far parte del mondo dei ricchi e insieme a una bella ereditiera cercherà di distruggere un sistema profondamente corrotto. «*In Time* è un thriller. E penso che gli spettatori potranno divertirsi vedendo le acrobazie, l'azione, gli inseguimenti in macchina e Amanda Seyfried che brandisce una pistola, cosa che fa egregiamente! Ma credo che gli spettatori apprezzeranno anche alcune delle idee e dei temi che esploriamo, perché *In Time* racconta qualcosa sul nostro desiderio di rimanere giovani per sempre. Anche se non possiamo spegnere il gene dell'invecchiamento, come accade nel film, facciamo di tutto per rimanere giovani». [Andrew Niccol]

In a future where time is literally money and aging stops at 25, to deter overpopulation, the only way to stay alive is to earn, steal, or inherit more time. Will Salas lives minute-to-minute, until a windfall of time gives him access to the world of the wealthy, where he teams up with a beautiful young heiress to destroy the corrupt system. "*In Time* is an action thriller. I think people can enjoy it on that level. They'll go for the stunts, action, car chases and to see Amanda Seyfried wielding a gun, which she does brilliantly! But I think audiences will appreciate some of the ideas and themes we explore, because *In Time* does say something about our desire to stay young forever. While we can't turn off the aging gene, as we're able to do in the film, we do go to a lot of extremes to stay young." [Andrew Niccol]

Andrew Niccol (1964, Paraparaumu, Nuova Zelanda) inizia la sua carriera dirigendo spot pubblicitari a Londra prima di trasferirsi a Los Angeles. Nel 1997 scrive e dirige la sua opera prima, *Gattaca* interpretato da Ethan Hawke e Uma Thurman. Il film vince numerosi premi internazionali tra cui quello di Miglior Film a Sitges, in Italia viene presentato al Courmayeur Noir in Festival dove si aggiudica il Premio del Pubblico. L'anno dopo scrive la sceneggiatura di *The Truman Show* di Peter Weir, candidata all'Oscar e premiata con il BAFTA. Nel 2002 torna alla regia affrontando ancora il tema della virtualità con *S1m0ne*, interpretato da Al Pacino. Prima di dirigere *Lord of War* con Nicolas Cage, nel 2004 scrive la sceneggiatura di *The Terminal* di Steven Spielberg.

Andrew Niccol (Paraparaumu, New Zealand 1964) was a writer and director of commercials in London before coming to Los Angeles to make films. In 1997 he wrote and directed *Gattaca*, his feature debut, starring Ethan Hawke and Uma Thurman. The film won numerous international honors, including Best Film at Sitges and the Audience Award at the Courmayeur Noir in Festival. The following year he wrote *The Truman Show*, directed by Peter Weir, which was nominated for three Oscars and won a Best Screenplay BAFTA. Before directing his third film, *Lord of War*, starring Nicolas Cage, in 2004 he wrote the script to Steven Spielberg's *The Terminal*.

2011 **In Time**
2005 **Lord of War**
2002 **S1m0ne**
1997 **Gattaca** (Gattaca. La porta dell'universo)

concorso
Stati Uniti, Australia, Messico 2011

Troy Nixey
Don't Be Afraid of the Dark
99', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Guillermo del Toro
Matthew Robbins
fotografia/cinematography
Oliver Stapleton
montaggio/editing
Jill Bilcock
musica/music
Marco Beltrami
Buck Sanders
costumi/costumes
Wendy Chuck
interpreti/cast
Bailee Madison (Sally Hirst)
Katie Holmes (Kim)
Guy Pearce (Alex Hirst)
Alan Dale (Jacoby)
Jack Thompson (Harris)
Julia Blake (Mrs. Underhill)
Garry McDonald (Emerson Blackwood)
Edwina Ritchard (governante)
Nicholas Bell (psichiatra)
James Mackay (bibliotecario)

produttore/producer
Guillermo del Toro
Mark Johnson
William Horberg
Stephen Jones
Tom Williams
produzione/production
Miramax Films
Necropia
Gran Via

vendite internazionali/world sales
Pathé International
2, rue Lemennais, Paris
75008, France
Tel. +33 1 71 72 22 05
Fax +33 1 71 72 22 10
sales@patheinternational.com
www.patheinternational.com

distribuzione/distribution
Lucky Red
Via Chinotto, 16
00195, Roma, Italia
Tel. +39 06 3759441
Fax +39 06 37352310
info@luckyred.it - www.luckyred.it

www.dontbeafraidofthedark.com

Sally Hurst è una bambina introversa e solitaria. I genitori separati hanno deciso che dopo essere stata con la madre, ora dovrà vivere nel Rhode Island con il padre Alex e la sua nuova compagna Kim, in una villa del diciannovesimo secolo in ristrutturazione. Vagando per le stanze e i giardini, Sally scopre una cantina rimasta nascosta fin dalla misteriosa scomparsa del costruttore della casa, avvenuta un secolo prima. Attratta da una voce "amica", libera involontariamente creature malvagie che vogliono trascinarla nelle oscure profondità dell'antica dimora. La ragazzina dovrà convincere Alex e Kim che non si tratta di una fantasia dettata dal suo stato emotivo ma di una terrificante realtà. La storia è basata sull'omonimo telefilm scritto da Nigel McKeand trasmesso dalla ABC nel 1973. «Mi piace creare i miei mondi. Spesso ambiento una storia in una location con un senso di antico e poi ci aggiungo il mio elemento fantastico. Per me è importante combinare mondi fantastici con personaggi realistici, facendo compiere un viaggio emozionante agli spettatori». [Troy Nixey]

The shy and solitary Sally Hurst is sent by her mother to live with her father Alex and his girlfriend Kim in Rhode Island, in the 19th century house they're renovating. Wandering through the rooms and gardens, Sally finds a basement that has been hidden ever since the mysterious disappearance of the owner of the house a century before. Attracted by a "friendly" voice, she unwittingly frees evil creatures that want to drag her away into the dark depths of their ancient dwelling place. Sally must convince her father and Kim that her stories are not the product of an overly emotional imagination but a terrifying reality. The story is based on the 1973 ABC made-for-television horror film of the same name, directed by Nigel McKeand. "I like creating my own worlds. I often set a story in a setting that has a sense of the ancient, and then add my fantasy element. It's important to me to blend fantasy worlds with realistic characters, to take viewers on an emotional journey." [Troy Nixey]

Troy Nixey (Lethbridge Alberta, Canada) inizia negli anni Novanta come disegnatore di libri di fumetti e graphic novel pubblicati da case editrici di grande qualità come DC Comics. Collabora con autori come Mike Mignola (*Batman: The Doom that Came to Gotham* e *Batman: The Gasworks*), Neal Gaiman (*Only the End of the World Again*) e Matt Wagner (*Grendel: Black, White & Red*). In qualità di creatore, realizza i fumetti *Bacon* e *Trout*, insieme a Mignola la miniserie *Jenny Finn*. Nel 2007 esordisce al cinema con il cortometraggio *Latchkey's Lament*. Il film, presentato al Festival di Toronto, attira l'attenzione di Guillermo del Toro che decide di affidargli la direzione di *Don't Be Afraid of the Dark*.

Troy Nixey (Lethbridge Alberta, Canada) started out in the 1990s as a comic book and graphic novel artist for prestigious publishers such as DC Comics. He has illustrated the works of writers Mike Mignola (*Batman: The Doom that Came to Gotham* and *Batman: The Gasworks*), Neal Gaiman (*Only the End of the World Again*) and Matt Wagner (*Grendel: Black, White & Red*), among others. He created the comic series *Bacon* and *Trout*, and with Mignola co-created the mini-series *Jenny Finn*. He made his film debut in 2007 with the short *Latchkey's Lament*, which screened at the Toronto Film and grabbed the attention of Guillermo del Toro, who chose Nixey to direct *Don't Be Afraid of the Dark*.

2011 **Don't Be Afraid of the Dark**
2007 **Latchkey's Lament** (cm)

concorso
Regno Unito 2011

Lynne Ramsay
We Need to Talk About Kevin

E ora parliamo di Kevin
2011, 112', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Lynne Ramsay
Rory Stewart Kinnear
tratto dal romanzo/based on the novel by
Lionel Shriver
fotografia/cinematography
Seamus McGarvey
montaggio/editing
Joe Bini
musica/music
Jonny Greenwood
suono/sound
Paul Davies
scenografia/art direction
Judy Becker
costumi/costumes
Catherine George
interpreti/cast
Tilda Swinton (Eva)
John C. Reilly (Franklin)
Ezra Miller (Kevin teenager)
Jasper Newell (Kevin bambino)
Rocky Duer (Kevin neonato)
Ashley Gerasimovich (Celia)
Siobhan Fallon Hogan (Wanda)
Alex Manette (Colin)
Kenneth Franklin (Soweto)
Leslie Lyles (Smash Lady)
Paul Diomede (guardia di custodia)
Michael Campbell
(ufficiale del riformatorio)

produttore/producer
Luc Roeg
Jennifer Fox
Robert Salerno
co-produzione/co-production
Independent
co-produzione/co-production
BBC Films
UK Film Council

vendite internazionali/world sales
Independent Film Sales
32 Tavistock Street, London
WC2E 7PB, England
Tel. +44 20 72578734
Fax +44 20 72409029
mail@independentfilmcompany.com
www.independentfilmcompany.com

distribuzione/distribution
Bolero Film
Via Vicenza 5A, 00185, Roma, Italia
Tel. +39 06 4463061
Fax +39 06 49385534
info@bolerofilm.it

Eva è una giovane donna che ha rinunciato a tutte le sue ambizioni per mettere su famiglia con suo marito Franklyn. Dalla coppia nasce Kevin e da subito il rapporto con il figlio si mostra complicato a causa del comportamento inquietante del ragazzo. La discesa all'inferno di una famiglia "normale" culmina con una tragica sparatoria in una scuola due giorni prima del sedicesimo compleanno di Kevin, responsabile della carneficina. Eva, immersa nel dolore, prima ancora di poter perdonare suo figlio, sa di dover fare i conti con i propri sensi di colpa. «Anche se non si può capire dalla sceneggiatura, mio fratello e mia madre avevano una relazione molto difficile. Vedevo che anche se mio fratello si comportava molto male verso mia madre, lei cercava di non reagire con violenza. Ho un figlio anche io e mi sono fatta le stesse domande che vengono poste nel film, sulla responsabilità e la colpa». [Lynne Ramsay]

Although Eva gave up her own ambitions to start a family with her husband Franklyn, from the very beginning her relationship with their son Kevin is a difficult one, due to the boy's disturbing behavior. The descent into hell of a "normal" family culminates in a tragedy two days before Kevin's sixteenth birthday, when he goes on a shooting spree at school. However, before forgiving her son, Eva must first grapple with her own pain and feelings of guilt. "Even though there's no reference to it in the script, my brother and my mother had a very difficult relationship. I would see that even though my brother was terrible to my mother, she would try not to react with violence. I too have a son and I asked myself the same questions the film poses, about responsibility and guilt." [Lynne Ramsay]

Lynne Ramsay (1969, Glasgow, Scozia) con il corto di diploma *Small Deaths* vince il Premio della Giuria al Festival di Cannes nel 1996. Con il suo secondo cortometraggio, *Kill the Day* si aggiudica il Premio della Giuria a Clermont-Ferrand, mentre il terzo, *Gasman*, ottiene un altro riconoscimento a Cannes oltre al BAFTA scozzese. Il debutto alla regia di un lungometraggio avviene nel 1999 con *Ratcatcher* (*Acchiappatopi*), presentato sempre al Festival di Cannes (Un Certain Regard) e vincitore di numerosi premi. Nel 2002 dirige *Morvern Callar*, film che grazie alle interpreti Samantha Morton e Kathleen McDermott riceve il premio per la miglior attrice rispettivamente al British Independent Film Award e ai BAFTA scozzesi. Al Festival di Cannes vince il Premio CICAE 2002 e quello della Gioventù.

Lynne Ramsay (Glasgow, Scotland, 1969) won the 1996 Cannes Prix de Jury for her graduation short, *Small Deaths*. Her second short film, *Kill the Day*, won the Clemont Ferrand Prix du Jury; her third, *Gasman*, won her another Cannes Prix du Jury and a Scottish BAFTA for Best Short Film. In 1999, Ramsay's debut feature *Ratcatcher* also premiered at Cannes, and went on to win critical acclaim and numerous awards. In 2002, Ramsay's second film, *Morvern Callar*, won Samantha Morton and Kathleen McDermott, respectively, Best Actress honors at the British Independent Film Awards and the Scottish BAFTAs. It also won the C.I.C.A.E. Award and the Award of the Youth at Cannes.

2011 **We Need to Talk About Kevin** (E ora parliamo di Kevin)
2002 **Morvern Callar**
1999 **Ratcatcher** (Acchiappatopi)
1998 **Gasman** (cm)
1996 **Kill the Day** (cm)
1996 **Small Deaths** (cm)

fuori concorso
Francia 2011

Frédéric Schoendoerffer
Switch
100', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Jean-Christophe Grangé
Frédéric Schoendoerffer
fotografia/cinematography
Vincent Gallot
montaggio/editing
Dominique Mazzoleni
musica/music
Bruno Coulais
suono/sound
Antoine Deflandre
Vincent Montrobert
François-Joseph Hors
scenografia/art direction
Jean-Marc Kerdhelue
costumi/costumes
Marie-Laure Lasson
Claire Lacaze
interpreti/cast
Karine Vanasse(Sophie Malaterre)
Eric Cantona (Damien Forgeat)
Mehdi Nebbou (Stéphane Defer)
Aurélien Recoin (Delors)
Karina Testa (Bénédicte Serteaux)
Bruno Todeschini (Verdier)
Maxim Roy (Claire Marras)
Serteaux Niseema (Alice)
Sophie Faucher (Marianne Malaterre)

produttore/producer
Eric Névé
produzione/production
Carcharodon
co-produzione/co-production
L&G
Pathé
France 2 Cinéma
Jouror Productions
Tercera Prod

vendite internazionali/world sales
Pathé International
2, rue Lemennais
Paris 75008, France
Tel. +33 1 7172 2205
Fax +33 1 7172 2210
sales@patheinternational.com
www.patheinternational.com

La venticinquenne Sophie Malaterre, illustratrice old fashion, si arma di forza e coraggio per passare un'estate solitaria a Montreal. Non ha programmi, nessun amico nei paraggi o fidanzato... fino a quando non sente parlare di un sito, switch.com, dove si possono scambiare gli appartamenti. È l'occasione giusta per cambiare aria. Trova un bilocale a Parigi con vista sulla Torre Eiffel, compra il biglietto e parte. Il primo giorno è da sogno ma il mattino seguente la polizia sfonda la porta dell'appartamento. Un cadavere senza testa giace nella stanza, le impronte sull'arma del delitto sono sue, il passaporto dice che lei è Bénédicte Serteaux, la proprietaria della casa. «Jean-Christophe aveva visto *Scènes de crimes*, io avevo letto i suoi primi due libri, *Il volo delle cicogne* e *I fiumi di porpora*. L'uno ammirava il lavoro dell'altro. E siamo diventati amici. Siamo stati vicini a collaborare diverse volte, ad esempio all'adattamento de *Il giuramento*, ma poi il progetto non andò avanti. Un giorno, ho detto a Jean-Christophe: "E se realizzassimo un'idea originale scrivendola senza dire niente a nessuno?"».
[Frédéric Schoendoerffer]

Sophie Malaterre, a 25-year old fashion illustrator, has steeled herself for a lonely summer in Montreal. She has no close friends around, no boyfriend and no plans...that is, until she hears about an apartment-swapping site: switch.com. Sophie decides to give it a try and as luck would have it, she finds herself in a duplex in Paris, complete with a view of the Eiffel Tower. After an idyllic first day the next morning she meets with a rude awakening: as the police break down the apartment door, Sophie discovers she is sharing her apartment with a headless corpse. She has no way of proving that she is not Bénédicte Serteaux, the owner of the premises. Sophie's fingerprints are on the murder weapon... Bénédicte's passport has Sophie's photo in it... "Jean-Christophe had seen my film *Crime Scenes*; I'd read his first two books, *Le Vol des Cigognes* and *The Crimson Rivers*. We hit it off immediately and became friends. We've very nearly worked together several times before. We were even once hired to adapt *Le Serment des Limbes*, but the project never went ahead. One day, I said to Jean-Christophe: 'What if we came up with an original idea that we could write together without telling anyone?'" [Frédéric Schoendoerffer]

Frédéric Schoendoerffer (1962) è il figlio maggiore del regista Pierre Schoendoerffer. Inizia la sua carriera come assistente alla regia, anche in un film del padre, *Diên Biên Phú* (1992), e, tra gli altri, nella commedia di Michel Lang, *À nous les garçons* (1985). Nel 2000 dirige l'opera prima *Scènes de crimes* (nomination ai Césars per il miglior esordio). Quattro anni dopo dirige Vincent Cassel e Monica Bellucci in *Agents secrets*. Nel 2007 è la volta di *Truands*, poi si dedica a una serie televisiva, *Braquo*, creata da Olivier Marchal. Torna a Courmayeur in veste di regista dopo esser stato in giuria nel 2004.

The eldest son of director Pierre Schoendoerffer, **Frédéric Schoendoerffer** (1962) began working in cinema as an assistant director on, among other films, his father's *Diên Biên Phú* (1992) and Michel Lang's comedy *À nous les garçons* (1985). In 2000 his first feature film *Crime Scenes* was nominated for a Best Debut César. Four years later, he directed Vincent Cassel and Monica Bellucci in *Secret Agents*. In 2007 he made *Paris Lockdown* then went on work on the TV series *Braquo*, created by Olivier Marchal. He returns to Courmayeur as a director after serving on the jury in 2004.

2011 **Switch**
2009 **Braquo** (serie tv)
2007 **Truands** (Paris Lockdown)
2004 **Agents secrets** (Secret Agents)
2000 **Scènes de crimes** (Crime Scenes)

concorso
Norvegia, Danimarca, Germania 2011

Morten Tyldum
Hodejegerne

Headhunters
100', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Ulf Ryberg
Lars Gudmestad
tratto dal romanzo/based on the novel by
Hodejegerne di Jo Nesbø
fotografia/cinematography
John Andreas Andersen
montaggio/editing
Vidar Flataukan
musica/music
Trond Bjerknes
Jeppe Kaas
suono/sound
Tormod Ringnes
scenografia/art direction
Nina Bjerch-Andresen
interpreti/cast
Aksel Hennie (Roger)
Nikolaj Coster-Waldau (Clas Greve)
Synnøve Macody Lund (Diana)
Eivind Sander (Ove Kikerud)
Julie R. Ølgaard (Lotte)

produttore/producer
Marianne Gray
Asle Vatn
produzione/production
Friland Film AS
Yellow Bird
co-produzione/co-production
ARD Degeto Film GmbH
Nordisk Film

vendite internazionali/world sales
Trustnordisk
Filmbyen 28, 2650 Hvidovre, Denmark
Tel. +45 36868788
Fax +45 36868750
info@trustnordisk.com
www.trust-film.dk

distribuzione/distribution
Mediterranea Productions
viale delle Milizie 2,
00192, Roma, Italia
Tel. +39 06 3219557
Fax +39 06 3613671
mediterraneaproduction@yahoo.it

Roger è un uomo che, all'apparenza, ha tutto ciò che si potrebbe desiderare. È il cacciatore di teste più famoso della Norvegia, è sposato con la bellissima gallerista Diana, vive in una splendida villa. In realtà, ha sempre vissuto al di sopra delle sue possibilità ed è per questo che si è dato al contrabbando di opere d'arte. Al vernissage di una galleria, sua moglie gli presenta Clas Greve, alto dirigente dell'industria elettronica in possesso di un quadro pregiato che permetterebbe a Roger di risolvere tutti i suoi problemi finanziari. Ma anche Greve sta conducendo un gioco poco pulito. E quando Roger entra di nascosto a casa sua per sottrargli il quadro, trova qualcosa che cambierà completamente la sua vita. «Con *Headhunters* vorrei al tempo stesso intrattenere e provocare delle riflessioni. È un film con una storia straordinaria da raccontare, ma non ha paura di farti ridere e di lasciarti col fiato sospeso. È un film di genere che ha l'ambizione di non essere dimenticato non appena hai finito di mangiare i popcorn e sei uscito dal cinema». [Morten Tyldum]

Roger is a man who apparently has it all. The most successful headhunter in Norway, he's married to incredibly beautiful gallery owner Diana and has a far-too-expensive villa. But to keep his head above water financially he's also an accomplished art thief. At an opening in her gallery, Diane introduces Roger to Clas Greve, the perfect candidate for Roger's next heist. Not only is Clas a top executive in the electronics business, he also possesses a valuable painting that would solve all of Roger's financial woes. But it turns out that Clas is playing games of his own, and when Roger breaks into his house he finds something that changes him completely. "I wish to entertain, move and spark reflection with *Headhunters*. It's a film with a huge story to tell, but remains unafraid to make you laugh or gasp in suspense. It's a genre movie that wants to do more than be forgotten as soon as the popcorn has been eaten and you've left the cinema." [Morten Tyldum]

Morten Tyldum (1967, Norvegia) studia presso la School of Visual Arts di New York. Dopo il diploma, lavora per la televisione nazionale norvegese NRK, dove produce il programma per ragazzi *U* per il quale realizza diversi documentari. Dirige anche spot pubblicitari, vincendo numerosi premi per i suoi lavori. Nel 1996 firma il suo primo cortometraggio, *Lorenzo*, seguito da *Fort forover* e *H*, inserito nel film collettivo *Folk flest bor i Kina*. Il suo lungometraggio d'esordio, *Buddy*, viene selezionato in vari festival, tra cui Karlovy Vary, e gli vale il Premio Amanda per il miglior film a Haugesund, in Norvegia. Nel 2008 dirige il suo secondo film, *Varg Veum - Falne engler*.

After graduating from New York's School of Visual Arts, **Morten Tyldum** (1967, Norway) began working for Norwegian public broadcaster NRK, on the production of the magazine programme *U*, for which he made several documentaries. He also became a commercials director, and has won numerous awards for his work. In 1996 he made his first short film, *Lorenzo*, followed by *Fast Forward* and *H* (for the collective film *Folk flest bor i Kina*). His feature debut *Buddy* (2003) was selected by various festivals, including Karlovy Vary, and earned him the Best Picture Amanda Award at Hausgesund, in his home country. In 2008, he directed his second film, *Fallen Angels*.

2011 **Hodejegerne** (Headhunters)
2008 **Varg Veum - Falne engler** (Fallen Angels)
2003 **Buddy**
2002 **H** (cm, nel film collettivo Folk flest bor i Kina)
2000 **Fort Forover** (Fast Forward, cm)
1996 **En mann må gjøre det han må** (tv)
1996 **Lorenzo** (cm)

fuori concorso
Spagna 2011

Sergi Vizcaino
Paranormal Xperience 3-D
88', HD, colore

sceneggiatura/screenwriter
Dani Padro
fotografia/cinematography
Sergi Bartroli
montaggio/editing
Joan Manel Vilaseca
musica/music
Marc Vaíllo
interpreti/cast
Amaia Salamanca (Angela)
Maxi Iglesias (Jose)
Lucho Fernandez (Carlos)
Úrsula Corberó (Belén)
Manuel de Blas (dr Matarga)
Miguel Ángel Jenner (Fuentes)
Alba Ribas (Diana)
Eduard Farelo (il padre)
Óscar Sinela (Toni)

produttore/producer
Raquel Carreras
Joaquín Padró
Mar Targarona
produzione/production
Rodar y Rodar

vendite internazionali
Stonebrook International
2219 W. Olive Avenue., #150, Burbank,
CA, 91506, United States
Tel. 1-310-860-6211
salesstonebrook@gmail.com

distribuzione/distribution
Moviemax
P.zza Santiago del Cile, 8
00197 Roma, Italia
Tel. +39 06 36006760
Fax +39 06 3204916
info@moviemax.it
www.moviemax.it

Angela è una studentessa di psichiatria che non crede nell'esistenza dei fenomeni paranormali, ma un eccentrico e severo professore della sua università le propone, insieme ad altri studenti, di recarsi nella città abbandonata di Whisper per verificare e confutare la presenza di entità maligne. Angela porta con sé anche la sorella minore Diana, con la quale i rapporti sono molto difficili a causa di un tragico evento del passato. Arrivati in città, visitano la vecchia salina e nonostante gli avvertimenti, aprono una porta che collega con l'aldilà dando il via a conseguenze tremende. «Questo film è un viaggio nella parte oscura che c'è in ognuno di noi e che cerchiamo sempre di reprimere, nascondere e contro cui tutti noi lottiamo per non diventarne vittime. *Paranormal Xperience 3D* è un horror psicologico. In primo luogo, è un'esperienza di paura che attinge al più cupo degli incubi. Questo film permetterà di vivere una nuova esperienza cinematografica, ed essendo girato in 3D, il pubblico sarà assolutamente e completamente partecipe alle vicende dei personaggi». [Sergi Vizcaino]

Psychiatry student Angela doesn't believe in the existence of a paranormal world. The department's harshest, most eccentric professor proposes that Angela, along with other students, go to an abandoned mining town to prove or confute the existence of the evil, supernatural spirits. Angela takes with her her younger sister Diana, although their relationship has been strained ever since a tragic event in the past. While visiting the old salt mines they ignore warnings and open a door to the afterlife, with terrible consequences. "The film is a journey into the dark side of each of us, which we always try to repress or hide, and against which we all fight in order not to succumb to it. *Paranormal Xperience 3D* is a psychological horror film. First of all, it's an experience of fear that draws from the darkest of nightmares. The film will also allow for new film experiences and, having been shot in 3D, audiences will absolutely and completely participate in everything that happens to the characters." [Sergi Vizcaino]

Sergi Vizcaino inizia a usare la videocamera sin dall'età di dieci anni. Realizza numerosi corti per esplorare tecniche, stili e generi diversi. Tra questi *Tight* che gli vale il premio come miglior cortometraggio al Festival di Sitges nella sezione Brigadoon. Durante la manifestazione incontra il produttore di *The Orphanage* e nasce così l'idea di *Paranormal Xperience 3-D.* Prima dell'esordio alla regia di un lungometraggio, lavora anche per una televisione locale catalana.

Sergi Vizcaino began wielding a video camera at the age of 10 and made numerous shorts, exploring diverse techniques, styles and genres. For *Tight*, he won the Best Short Film Award in the Brigadoon section of the Sitges Film Festival, at which he met the producer or *The Orphanage* and thus the idea of *Paranormal Xperience 3-D* was born. Before making his feature debut he also worked for a local Catalonian broadcaster.

2011 **Paranormal Xperience 3-D**
2009 **Conexiones La Mussara** (serie tv)
2009 **Mala Suerte**
(Bad Luck, cm)
2009 **Mala Conciencia**
(Bad Conscience, cm)
2008 **La Despedida**
(The Farewell, cm)
2008 **El Tiempo que nos queda**
(The Remaining Time, cm)
2008 **Percepciones**
(Perceptions, serie tv)
2006 **Tight** (cm)

evento speciale
Italia, Francia,
Spagna 2012

Dario Argento
Dracula 3-D
Il backstage
25', HD, colore

sceneggiatura/screenplay
Dario Argento
Antonio Tentori
Stefano Piani
Enrique Cerezo
fotografia/cinematography
Luciano Tavoli
montaggio/editing
Marshall Harvey
Daniele Campelli
musica/music
Claudio Simonetti
scenografia/art direction
Antonello Geleng
costumi/costumes
Monica Celeste
interpreti/cast
Thomas Kretschmann (Dracula)
Marta Gastini (Mina)
Unax Ugalde (Jonathan Harker)
Rutger Hauer (Van Helsing)
Asia Argento (Lucy)
Miriam Giovanelli (Tania)

produttore/producer
Roberto Di Girolamo
Sergio Gobbi
Giovanni Paolucci
Enrique Cerezo
produzione/production
Multimedia Film Production
Les Films de l'Astre
Enrique Cerezo Producciones

vendite estere/world sales
Filmexport Group
Largo G. La Pegna, 18
00128 Roma, Italia
Tel. +39 06 52207432
Fax +39 06 52278416
info@filmexport.com - www.filmexport.com

www.dracula3d.it

A Passo Borgo, sui Carpazi, nel 1893 arriva Jonathan Harker, chiamato dal Conte Dracula per svolgere la mansione di bibliotecario nel suo castello. Alcuni giorni prima dell'arrivo di Jonathan una giovane coppia del luogo, Tania e Milos, viene barbaramente assassinata nei boschi. Il corpo di Tania però è scomparso dal suo sepolcro. Prima di recarsi al castello del conte, Jonathan va a far visita a Lucy, grande amica di sua moglie Mina e figlia del sindaco di Passo Borgo. Una volta arrivato al castello, il bibliotecario viene accolto da un'attraente donna che si rivela essere proprio Tania, che cerca di sedurlo e morderlo. I giorni al castello di Dracula sono un incubo per Jonathan, prigioniero del conte, un mostro sanguinario che tiene sotto scacco l'intero paese. Dopo la scomparsa di Harker, sua moglie Mina giunge a Passo Borgo per avere sue notizie e dal momento in cui farà la conoscenza del Conte Dracula sarà necessario l'intervento del professor Van Helsing, esperto di vampirismo.

In 1893 in Passo Borgo, at the foot of the Carpazi Mountains, librarian Jonathan Harker is summoned by Count Dracula to work in his castle. Several days prior to Harker's arrival, young couple Tania and Milos were barbarically killed, and the young girl's body has disappeared from the cemetery. Before going to the Count's castle, Harker first visits Lucy, his wife Mina's best friend and daughter of the local mayor. At the castle, Harker is greeted by a beautiful woman, who turns out to be Tania, who tries to seduce and bite him. Harker's stay at the castle turns into a nightmare as the bloodthirsty Dracula imprisons him like he has the entire town. After her husband's disappearance, Mina comes looking for him in Passo Borgo. But once she meets Dracula, she will need the help of vampire expert Professor Van Helsing to break free from his spell.

Dario Argento (Roma, 1940), prima di passare alla regia, collabora a numerose sceneggiature tra le quali quella di *C'era una volta il West* (1968). L'esordio dietro la macchina da presa avviene nel 1970 con *L'uccello dalle piume di cristallo*. Le pellicole successive sono *Il gatto a nove code* (1971), *Quattro mosche di velluto grigio* (1971) e *Le cinque giornate* (1974). Poi è il momento del cult *Profondo rosso* (1975). I film successivi continuano tra horror e thriller: *Suspiria* (1977), *Inferno* (1980), *Tenebre* (1982), *Phenomena* (1985) e *Opera* (1987). In precedenza, nel 1978 è tra i produttori di *Zombi* dell'amico George A. Romero con il quale firma *Due occhi diabolici* (1990). Nel 1992 dirige per la prima volta la figlia Asia in *Trauma*. Una collaborazione che prosegue con *La sindrome di Stendhal* (1996), *Il fantasma dell'Opera* (1998) e la *La Terza Madre* (2007). Prima realizza *Non ho sonno* (2000), *Il cartaio* (2003), *Ti piace Hitchcock?* (2005), e collabora con John Carpenter e John Landis alla serie *Masters of Horror* (2005-2006), firmando i due episodi *Jenifer* e *Pelts*. Prima di *Dracula*, nel 2009 dirige *Giallo/Argento*.

Dario Argento (Rome, 1940) started his filmmaking career writing screenplays including Sergio Leone's masterpiece *Once Upon a Time in the West* (1968). His directing debut came in 1970 with *Bird With the Glass Feathers*. His following films were *The Cat o' Nine Tails* (1971), *Four Flies on Grey Velvet* (1971) and *The Five Days* (1974), which was followed by his cult classic *Deep Red* (1975). His subsequent films continued between the lines of horror and thriller: *Suspiria* (1977); *Inferno* (1980), *Under the Eyes of the Assassin* (1982), *Phenomena* (1985) and *Terror at the Opera* (1987). In 1978, he was a producer on *Dawn of the Dead* by his friend George A. Romero, with whom he co-directed *Two Evil Eyes* in 1990. In 1992 he directed his daughter Asia for the first time, in *Trauma*. Since then, they have worked together in *The Stendhal Syndrome* (1996), *The Phantom of the Opera* (1998) and *The Third Mother* (2007). Before this latest film, he made *Sleepless* (2000), *The Card Player* (2003) and *Do You Like Hitchcock?* (2005) and worked with John Carpenter and John Landis on the series *Masters of Horror* (2005-2006), directing the episodes *Jenifer* and *Pelts*. Before *Dracula*, in 2009 he directed *Giallo/Argento*.

evento speciale
Stati Uniti 1929

Benjamin Christensen
Seven Footprints To Satan

La scala di Satana
70', 35mm, b/n

sceneggiatura/screenplay
Benjamin Christensen
tratto dal romanzo/based on the novel
Seven Footprints to Satan (1927) di Abraham Merritt
fotografia/cinematography
Sol Polito
montaggio/editing
Frank Ware
interpreti/cast
Thelma Todd (Eve)
Creighton Hale (Jim)
Sheldon Lewis (Il ragno)
William V. Mong (Il professore)

produttore/producer
Wid Gunning

copia restaurata/restored copy
Cineteca di Milano
Fondazione Cineteca Italiana
Viale Fulvio Testi, 121
20162 Milano
Tel. +39 02 87242114
Fax +39 02 87242115
info@cineteca,milano.it
www.cinetecamilano.it

Un giovane uomo di società avrebbe intenzione di fare una spedizione in Africa, ma prima che egli parta, la sua fidanzata gli chiede aiuto in quanto nutre seri sospetti riguardo un ospite di suo padre. Quest'uomo infatti sta cercando di rubare uno dei rubini di suo padre. Ma la ragazza e il suo fidanzato vengono rapiti e portati in una tetra casa, dove accadono strane cose. Il tutto diventa un incubo sotto la regia di un misterioso Mr. Satana.

Jim, a young man of society, is about to set off on an expedition to Africa when his girlfriend Eve asks him to help her deal with one of her father's suspicious guests, who is as it turns out is trying to steal her father's rubies. When the young couple are kidnapped and brought to the mansion of a satanic cult, a nightmare ensues, under the direction of the mysterious Mr. Satan.

Benjamin Christensen (1879, Viborg, Danimarca - 1959, Copenhagen) è autore in Svezia di un film uscito nel 1922 ma girato negli anni precedenti, *Häxan* (*La stregoneria attraverso i secoli*), uno dei più inquietanti «classici» della storia del cinema, interpretato dallo stesso Christensen nella parte del Diavolo, da altri attori professionisti tra cui Tora Teje, e da anziane reclutate in un ospizio di Copenhagen. Precedentemente, nel 1914, dirige il cortometraggio *Det Hemmeligh Edsfulde X* (*L'invisibile X*), una specie di precursore di James Bond. Lavora poi in Germania, interpretando tra l'altro nel 1924 *Mikaël* (*Desiderio del cuore*) di Carl Theodor Dreyer; e dal 1926 al 1929 a Hollywood, scrivendo e realizzando una serie di film horror e mystery, tra cui *Seven Footprints to Satan* (*La scala di Satana*, 1929). Rientrato in Danimarca, dopo un silenzio durato dieci anni, si ripresenta nel 1939 con *Skilsmissens Born* (*I figli del divorzio*). Dopo la regia di *Barnet* (*The Child,* 1940) e *Gå med mig hjem* (*Come Home with Me*, 1941), si congeda nel 1942, con il poliziesco *Damen med de lyse Handsker* (*Lady with the Light Gloves*).

Benjamin Christensen (Viborg, Denmark, 1879-Copenhagen, 1959) is the author of *Häxan: Witchcraft through the Ages*, released in 1922 although it was shot years earlier in Sweden, and considered one of the most disturbing classics in film history. Christensen stars the director as the Devil, Tora Teje and elderly women recruited in a Copenhagen retirement home. Christensen made his directorial debut in 1914, with the short film *Det Hemmeligh Edsfulde X*, a precursor to James Bond. He later moved to Germany and appeared in, among other films, Carl Theodor Dreyer's *Michael* (1924). From 1926 to 1929 he wrote and directed a series of horror and mystery movies in Hollywood, including *Seven Footprints to Satan* (1929). His return to Denmark was followed by a ten-year-break from filmmaking, after which he made *Children of Divorce* (1939), *The Child* (1940), *Come Home with Me* (1941), and his last film, the crime drama *Lady with the Light Gloves* (1942).

Pivio (synth, percussioni) & Aldo De Scalzi (chitarre, synth), con l'ausilio di Roberto Izzo (violino), Raffaele Rebaudengo (viola), Stefano Cabrera (cello) e Massimo Trigona (basso fretless), hanno composto una nuova colonna sonora, eseguita live durante la proiezione de *La scala di Satana*. Tecnologia e tradizione musicale si fondono in questo complesso progetto multimediale la cui partitura permette una rilettura in chiave dark comedy e con parecchi colpi di scena dell'opera del regista danese.

Pivio (synthesizer, percussions) and Aldo De Scalzi (guitars, synthesizer), with Roberto Izzo (violin), Raffaele Rebaudengo (viola), Stefano Cabrera (cello) and Massimo Trigona (fretless bass), have composed a new score for *Seven Footprints To Satan*, which they will accompany live. Technology and tradition blend in this complex multi-media project whose score allows for a reinterpretation of the Danish director's film as a dark comedy with plenty of twists.

Pivio & Aldo De Scalzi Genovesi, esordiscono sugli schermi nel 1997 con la multipremiata musica di *Hamam - Il bagno turco* (Ferzan Ozpetek). Hanno al loro attivo un centinaio di colonne sonore tra film e telefilm, tra i quali *Elvjs & Merilijn* (Armando Manni, 1998, nomination ai Golden Globe '98 e Nastri d'argento '99), *Ormai è fatta* (Enzo Monteleone, 1999, nomination al David di Donatello 2000), *Harem Suare* (Ferzan Ozpetek, 1999, nomination al Ciak d'Oro 2000), *Casomai* (Alessandro D'Alatri, 2002, nomination Nastri d'argento 2002 e David di Donatello 2003), *El Alamein - la linea del fuoco* (Enzo Monteleone, 2002, Premio Fellini 2002), *Piano 17* (Manetti Bros., 2006, nomination al Ciak d'Oro 2006, nomination ai Nastri d'argento 2007), *La mano de Dios* (Marco Risi, 2006, nomination ai Nastri d'argento 2007), Il *mattino ha l'oro in bocca* (Francesco Patierno, Golden Graal 2009), *Si può fare* (Giulio Manfredonia, 2008, nomination al David di Donatello 2009 e nomination ai Nastri d'argento 2009, Ciliegia d'Oro 2009, Golden Graal 2009, Premio FICE 2009), *Complici del silenzio* (Stefano Incerti, 2009, nomination ai Nastri d'argento 2009, Premio FICE 2009) e il recentissimo *La peggiore settimana della mia vita* (Alessandro Genovesi, 2011). Firmano anche le musiche di alcune serie televisive di successo quali *Distretto di polizia*, *Il giudice Mastrangelo*, *L'ispettore Coliandro* e *Medicina generale*. Parallelamente all'attività cinematografica, dal 1995 stanno perseguendo il progetto musicale *Trancendental*, dedicato alla ricerca sulla musica trance dall'area mediterrranea e medio-orientale.
www.pivioealdodescalzi.com

Born in Genoa, **Pivio** and **Aldo De Scalzi** made their cinema debut in 1997 with the multiple award-winning score for *Hamam: The Turkish Bath* (Ferzan Ozpetek). Since they have composed approximately 100 theatrical and television film soundtracks, for which they have picked up numerous awards and nominations, including *Elvjs & Merilijn* (Armando Manni, 1998), *Ormai è fatta* (Enzo Monteleone, 1999), H*arem Suare* (Ferzan Ozpetek, 1999), *Casomai* (Alessandro D'Alatri, 2002), *El Alamein: The Line of Fire* (Enzo Monteleone, 2002), *Piano 17* (Manetti Bros., 2006), *La mano de Dios* (Marco Risi, 2006), *Il mattino ha l'oro in bocca* (Francesco Patierno), *Si può fare* (Giulio Manfredonia, 2008), *Complici del silenzio* (Stefano Incerti, 2009) and the recently completed *La peggiore settimana della mia vita* (Alessandro Genovesi, 2011). Their television work includes hit series such as *Distretto di polizia*, *Il giudice Mastrangelo*, *L'ispettore Coliandro* and *Medicina generale*. Since 1995 they have also worked under the name *Trancendental*, a project dedicated to trance music in the Mediterranean and Middle East.
www.pivioealdodescalzi.com

omaggio a Stephen Frears
Regno Unito 1971

Gumshoe

Sequestro pericoloso
88', 35mm, colore

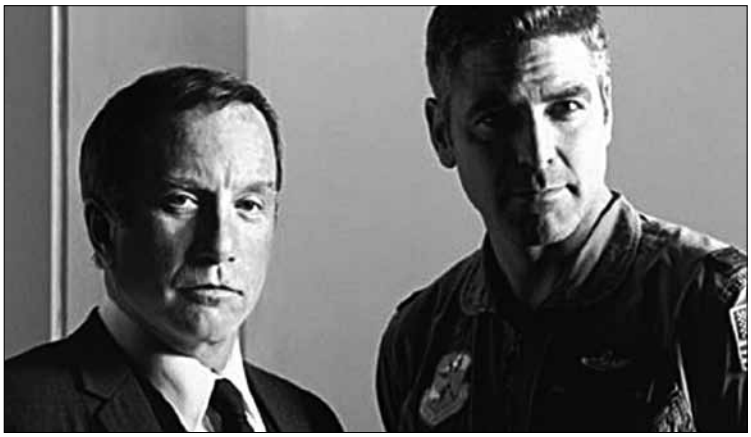
sceneggiatura/screenplay
Neville Smith
fotografia/cinematography
Chris Menges
montaggio/editing
Charles Rees
musica/music
Andrew Lloyd Webber
scenografia/art direction
Michael Seymour
interpreti/cast
Albert Finney (Eddie Ginley)
Billie Whitelaw (Ellen)
Frank Finlay (William)
Janice Rule (Mrs. Blankerscoon)
Carolyn Seymour(Alison)
Fulton Mackay (Straker)

produttore/producer
Michael Medwin
produzione/production
Columbia Pictures Corporation
Memorial Enterprises

Eddie Ginley, mediocre cabarettista di un night di Liverpool, mette un annuncio sui giornali in cui si offre come detective privato, invischiandosi in storie fuori dalla sua portata. Nonostante il suo modo di essere sarcastico, qualcuno lo prende sul serio. Inaspettatamente arriva subito il primo caso: un cliente misterioso gli fa recapitare una grossa somma di denaro, una pistola e la fotografia di una donna. Nel giro di poche ore il detective improvvisato si troverà immerso fino al collo in un complotto internazionale dove si intrecciano interessi politici, spaccio di droga e traffico di armi. Commedia che rende omaggio a personaggi e atmosfere noir anni Quaranta, il titolo originale, *Gumshoe*, allude alle scarpe di gomma e al nomignolo gergale usato in Inghilterra per indicare i detective privati.

Eddie Ginley, a third-rate nightclub master of ceremonies, places a newspaper ad offering his services as a private detective and gets tangled up in stories way out of his depth. His first client is a mysterious man who gives him a package containing a large sum of money, a gun and a photograph. A few hours later, the makeshift detective is already up to his ears in an international intrigue involving political interests and drugs and weapons smuggling. The comedy pays homage to the characters and atmospheres of 1940s noir.

Stephen Frears (Leicester, Inghilterra, 1941), dopo il diploma al Gresham's School, si iscrive a giurisprudenza al Trinity College dell'università di Cambridge, ma abbandona presto gli studi per dedicarsi al teatro, in collaborazione con il Royal Court Theatre di Londra. Dopo numerose esperienze sul palcoscenico in veste di regista, passa alla direzione di alcuni lavori per la televisione. Nello stesso periodo è anche assistente del ceco Karol Reisz e di Lindsay Anderson. Esordisce sul grande schermo nel 1971 con *Sequestro pericoloso*. Di seguito riprende a dirigere serie televisive come *Follyfoot* e *Play For Today*. Torna al cinema solo otto anni dopo l'esordio, con *Bloody Kids* che, tuttavia viene trasmesso in televisione. Il successo di critica e pubblico arriva nel 1984 quando realizza *Vendetta*, e l'anno dopo con *My Beautiful Laundrette* (nomination agli Oscar a ai BAFTA). Il film, che porta alla ribalta anche l'attore Daniel Day-Lewis, è realizzato per Channel 4 ed è tratto da un romanzo dello scrittore anglo-pakistano Hanif Kureishi, con il quale il regista collabora nuovamente nel 1987 per *Sammy e Rosie vanno a letto*. Il 1988 è l'anno dell'approdo a Hollywood con la costosa trasposizione in costume del romanzo *Le relazioni pericolose* di Choderlos de Laclos. L'eleganza della regia e il cast di prim'ordine (John Malkovich, Glenn Close e Michelle Pfeiffer) sono alla base di uno straordinario successo di pubblico e dei numerosi premi (sette nominations e tre Oscar: miglior sceneggiatura non originale, migliori costumi e miglior scenografia, due BAFTA e un César). Seguono, sempre negli Stati Uniti, *Rischiose abitudini* (con Anjelica Huston e John Cusack), per il quale viene candidato all'Oscar come migliore regista nel 1991, *Eroe per caso* (con Dustin Hoffman, e Geena Davis), e *Mary Reilly* (con Julia Roberts e John Malkovich) dove le vicende di dr. Jekyll e mr. Hyde sono osservate attraverso gli occhi della governante. Dopo il western *Hi-Lo Country*, con *Alta fedeltà* ritrova le atmosfere british portando sullo schermo l'omonimo romanzo di Nick Hornby. Sempre nel Regno Unito si svolgono *Liam*, ambientato durante gli anni Trenta in Irlanda sotto la pressione di un cattolicesimo fervente, *Piccoli affari sporchi*, una via di mezzo fra thriller e denuncia sociale ambientata ancora una volta sullo sfondo di una Londra multietnica, e *Lady Henderson presenta*, commedia sugli impresari che lanciarono il nudo a teatro nell'Inghilterra bombardata dai nazisti. In precedenza, nel 2000, dirige per la televisione il film di fantascienza *A prova d'errore*, in cui ancora una volta il cast d'eccezione (Richard Dreyfuss, Sam Eliott, George Clooney, Harvey Keitel) si mette al servizio di una regia raffinata. Tra innumerevoli difficoltà nel 2006 porta a termine il dissacrante *The Queen*, ritratto intimista e disincantato della regina Elisabetta II e di tutta la famiglia reale, osservata quasi con un taglio documentario e televisivo, nei giorni immediatamente successivi alla morte di Lady Diana Spencer. Presentato in concorso alla Mostra di Venezia, il film ottiene, grazie a un'ispirata Helen Mirren, la Coppa Volpi e, l'anno successivo, l'Oscar per la miglior attrice. Nel 2009 torna a dirigere Michelle Pfeiffer in *Chéri*, dramma in costume, ambientato nella Parigi cortigiana di inizio Novecento. E



omaggio a Stephen Frears
Stati Uniti 2000

Fail Safe

A prova d'errore
86', 35mm, b/n

sceneggiatura/screenplay
Walter Bernstein
tratto dal romanzo/based on the novel
Fail-Safe di Eugene Burdick
e **Harvey Wheeler**
fotografia/cinematography
John A. Alonzo
suono/sound
Ed Greene
scenografia/art direction
Richard Hoover
costumi/costumes
Molly Maginnis
interpreti/cast
Richard Dreyfuss (Presidente)
Noah Wyle (Buck)
Brian Dennehy (Generale Bogan)
George Clooney
(Colonnello Jack Grady)
James Cromwell (Gordon Knapp)
Sam Elliott (Tom Raskob)
Hank Azaria (Prof. Groeteschele)
John Diehl (Colonnello Cascio)
Harvey Keitel (Generale Warren Black)

produttore/producer
Tom Park
produzione/production
Maysville Pictures
Warner Bros. Television

messa in onda/broadcaster
CBS

Sono gli anni della guerra fredda. In un normale controllo dello spazio aereo sull'Artico, si avvista un oggetto volante non identificato, che poi si scopre essere un aereo che ha perso la sua rotta originale. In seguito, dopo aver ricevuto un ordine sbagliato a causa di un ricevitore difettoso, alcuni bombardieri americani sono incaricati di andare a sganciare delle bombe nucleari su Mosca. Quando il Presidente degli Stati Uniti lo viene a sapere si mette in contatto con i piloti per fermarli, ma invano. Basato sul romanzo *Fail-Safe* scritto da Eugene Burdick e Harvey Wheeler, il film è stato realizzato in presa diretta, completamente in bianco e nero, per la CBS. Il libro era già stato trasposto in un'omonima pellicola da Sidney Lumet nel 1964.

At the height of the Cold War, during a routine control of the Arctic air space, an unidentified flying object is spotted, which turns out to be a plane that lost its course. Consequently, after receiving an erroneous order due to a defective receiver, US bombers are dispatched to drop nuclear bombs on Moscow. When the US president finds out he tries in vain to stop them, then calls the Soviet primer minister to have him evacuate the city. Based on the novel *Fail-Safe* by Eugene Burdick and Harvey Wheeler, the black and white film was shot live for CBS television. The book was previously adapted by Sidney Lumet in his 1964 film of the same name.

l'anno successivo firma *Tamara Drewe - Tradimenti all'inglese*, commedia romantica interpretata da Gemma Arterton. Aspettando il suo nuovo film, l'European Film Academy gli attribuisce il Premio alla Carriera "per l'eccezionale e appassionato insieme del suo lavoro cinematografico".

Stephen Frears (Leicester, United Kingdom, 1941) studied Law at Cambridge University, after completing Gresham's School, but soon abandoned his studies to work with London's Royal Court Theatre. After staging numerous plays he began directing for television as well as working as an assistant director to Czech director Karol Reisz and Lindsay Anderson. He made his big-screen directorial debut in 1971 with *Gumshoe*. He returned to television directing, on series such as *Follyfoot* and *Play for Today*, and made his next feature film, *Bloody Kids*, in 1979, which still airs on television. Critical and public acclaim came in 1984 for *Vendetta*, and the following year for the Oscar and BAFTA nominated *My Beautiful Laundrette*. The Channel 4 film, which launched the career of actor Daniel Day-Lewis, was based on the novel of Anglo-Pakistani writer Hanif Kureishi, with whom he worked again in 1987 on *Sammy and Rosie Get Laid*. Frears made his Hollywood debut in 1988 with the sumptuous period adaptation of Choderlos de Laclos' novel *Dangerous Liaisons*. His elegant direction and topnotch cast (John Malkovich, Glenn Close and Michelle Pfeiffer) garnered the film huge audiences and numerous prizes (including seven Oscar nominations and three wins: Best Adapted Screenplay, Costumes and Production Design; two BAFTAs and a César). Continuing to work in the United States, he made *The Grifters* (with Anjelica Huston and John Cusack), for which he was nominated for the Best Director Oscar in 1991; *Accidental Hero* (with Dustin Hoffman and Geena Davis); and *Mary Reilly* (with Julia Roberts and John Malkovich), the story of Dr. Jekyll and Mr. Hyde seen through the eyes of his housemaid. Following the western *Hi-Lo Country*, Frears returned to England to make *High Fedelity*, based on the Nick Hornby novel. Back in his homeland, he went on to make *Liam*, set in Ireland during the 1930s Depression; Dirty *Pretty Things*, a thriller-cum-social film set once again in a multi-ethnic London; and the comedy *Mrs Henderson Presents*, on the first all-nude revue in England established during the Nazi bombings, which was nominated for a Golden Globe. Previously, in 2000, he made the television film Fail Safe, and once again working with an A-list cast (Richard Dreyfuss, Sam Eliott, George Clooney, Harvey Keitel) proved his sophistication as a director. Amid numerous difficulties, in 2006 he completed The Queen, an intimate and desecrating portrait of Queen Elizabeth II, and the entire royal family, in the days following the death of Lady Diana Spencer. Presented in competition at the Venice Film Festival, the film won Helen Mirren the Volpi Cup for her inspired performance and, the following year, a Best Actress Oscar. In 2009 he re-teamed with Michelle Pfeiffer for the drama Chéri, set among Parisian courtesans in the early 20th century. In 2010 he made the romantic comedy Tamara Drewe, starring Gemma Arterton. Awaiting his latest film, the European Film Academy is this year presenting Stephen Frears with a Lifetime Achievement Award for "his outstanding and dedicated body of work."

Charles Dickens 2012
Regno Unito 2011

James Hawes
The Suspicions of Mr Whicher
94', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Neil McKay
tratto dal romanzo/based on the novel
The Suspicions of Mr Whicher
di Kate Summerscale
(in it. *Omicidio a Road Hill House*, Einaudi, Torino 2008)
fotografia/cinematography
Matt Gray
montaggio/editing
Richard Cox
musica/music
Robert Lane
scenografia/art direction
David Roger
costumi/costumes
Lucinda Wright
interpreti/**cast**
Paddy Considine (Detective Whicher)
Peter Capaldi (Samuel Kent)
Tom Georgeson (sopraintendente Foley)
William Beck (Dolly Williamson)
Emma Fielding (Mary Kent)
Tim Pigott-Smith (commissario Mayne)
Kate O'Flynn (Elizabeth Gough)
Donald Sumpter (Peter Edlin)
Ben Miles (Dr. Stapleton)
Alexandra Roach (Constance Kent)
Charlie Hiett (William Kent)
Jay Simpson (George Redman)
Peter Gordon (Holcombe)

produttore/producer
Nigel Marchant
produzione/production
Hat Trick Productions
co-produzione/co-production
Tinamus Productions
Lorius Productions

vendite internazionali/world sales
BBC Worldwide
Woodlands, 80 Wood Lane room B105,
W120TT London, United Kingdom
Tel. +44 20 84332245
Fax:+44 20 84333944
www.bbcworldwide.com

messa in onda/broadcaster
Independent Television (ITV)

La mattina del 29 luglio 1860, Samuel e Mary Kent, una coppia borghese delle zone rurali del Wiltshire, al loro risveglio non trovano nel suo lettino il figlio di tre anni, Savill. Il cadavere viene rinvenuto avvolto in una coperta insanguinata nella toilette esterna della villa. Il delitto scuote l'opinione pubblica e costringe il governo inglese a inviare da Londra il migliore degli uomini di Scotland Yard, Jack Whicher, un ispettore che in seguito diventò il modello di tutti gli investigatori letterari, da Poe a Dickens, da Sherlock Holmes a Philip Marlowe. Dickens, suo contemporaneo, lo definì: «riservato e pensoso, come se astratto in profondi calcoli aritmetici». Il libro di Kate Summerscale da cui è tratto il film e vincitore del Samuel Johnson Prize for Non-Fiction, è basato su una storia realmente accaduta.

«La classe media dell'era vittoriana difendeva fanaticamente la privacy, ma al tempo stesso era attirata dai segreti delle vite degli altri. È in questo clima che Wilkie Collins e Charles Dickens crearono i primi detective della narrativa inglese. Dickens li ammirava perché, come lui stesso, erano self-made-men dotati di insoliti poteri di osservazione, di ingegno, di immaginazione, capaci di muoversi a loro agio attraverso tutte le classi sociali, dalle più alte alle più basse. Il detective era un eroe moderno: una specie di profeta, che sapeva leggere nel cuore e nelle menti altrui, traendo da pochi frammenti una storia coerente». [Kate Summerscale, «la Repubblica», 29 ottobre 2008]

On the morning of July 29, 1860, Samuel and Mary Kent, a wealthy couple in sleepy Wiltshire, wake to find their three-year-old son Saville is missing. The boy's body is found in a servants' privy, wrapped in a bloody blanket. The murder shakes up the townspeople and forces the government to dispatch one of their best detectives from London, Scotland Yard's Jack Whicher, who went on to become the model for all literary investigators, from Poe to Dickens, Sherlock Holmes and Philip Marlowe. Dickens, who was Whicher's contemporary, called him "reserved and pensive, as if distracted by deep mathematical calculations." The film is based on Kate Summerscale's book, which won the Samuel Johnson Prize for Non-Fiction and was itself based on a true story.

"The middle class of the Victorian Era fanatically defended its privacy, yet was simultaneously attracted by the other people's secrets. This was the climate in which Wilkie Collins and Charles Dickens created the first detectives of English literature. Dickens admired them because, like himself, they were self-made men endowed with unusual powers of observation, intelligence, and imagination, and were at ease among all the social classes, from the highest to the lowest. The detective was a modern hero, a kind of prophet, who knew how to read the hearts and minds of others, drawing out a coherent story from a few fragments." [Kate Summerscale, *la Repubblica*, October 29, 2008]

Se abbiamo vinto l'Oscar®

...un motivo ci sarà!*

by

Kinoroma SRL

Cinema e Tecnologie da Studio

Vendita e Noleggio di Impianti per Cinema, Studi e Grandi Eventi

** La Kinoton GMBH di Monaco di Baviera vince l'Oscar® assegnato dalla Academy of Motion Picture Arts and Science per aver raggiunto il massimo grado di stabilità dell'immagine proiettata*

Via Enderta, 14-20, 00199 Roma - Tel.06.86.20.36.46 - Fax 06.863.98.289 - info@kinoroma.it

mini noir
Francia 2010

Luc Besson
Arthur et la guerre des deux mondes

Arthur e la guerra dei due mondi
101', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Luc Besson
tratto dal romanzo/based on the novel
Arthur e i Minimei di Luc Besson e Céline Garcia
fotografia/cinematography
Thierry Arbogast
montaggio/editing
Julien Rey
musica/music
Eric Serra
suono/sound
Martin Boissau
scenografia/art direction
Hugues Tissander
costumi/costumes
Olivier Beriot
interpreti/cast
Freddie Highmore (Arthur)
Mia Farrow (nonna)
Richard William Davis (M)
Penelope Ann Balfour
Robert Stanton (Armand)
Ronald Leroy Crawford

produttore/producer
Luc Besson
Stéphane Lecomte
Emmanuel Prévost
produzione/production
EuropaCorp
co-produzione/co-production
TF1 Films Production
Apipoulaï Prod
Avalanche Productions
con la participazione di/with the participation of
Canal +
in associazione con/in association with
Sofica EuropaCorp

vendite internazionali/world sales
EuropaCorp Distribution
137, rue du Faubourg Saint-Honoré,
75008, Paris, France
Tel. +33 1 53830303
Fax +33 1 53830304
contact@europacorp.com
www.europacorp.com

distribuzione/distribution
Moviemax
P.zza Santiago del Cile, 8,
00197 Roma, Italia
Tel. +39 06 36006760
Fax +39 06 3204916
info@moviemax.it
www.moviemax.it

Maltazard è ormai alto due metri e dieci, e vuole dominare il mondo. Solo Arthur, Selenia e Betameche, l'avventuriero, la principessa e il clown, tutti e tre in versione Minimei, possono fermarlo. Dall'"alto" dei loro due millimetri dovranno fare ricorso a tutta la loro immaginazione e al loro ingegno per contrastare i machiavellici piani di Maltazard, l'incarnazione del potere oscuro, e ristabilire l'armonia tra i due mondi. «C'é qualcosa di me in ognuno dei personaggi della trilogia, ma posso affermare che il cinquanta per cento del personaggio di Arthur appartiene ai miei ricordi da bambino». [Luc Besson]

Now that Maltazard is seven feet tall, he wants to dominate the world. Only Arthur, Selenia and Prince Betameche − the adventure, the princess and the clown, all three still Minimoys − can stop him. From the "heights" of their two inches they will have to use their imagination and wits to outsmart the Machiavellian plans of evil Maltazard and re-establish harmony between the two worlds. "There's something of myself in all characters of the trilogy, but I can vouch that 50% of Arthur's character comes from my childhood memories." [Luc Besson]

Luc Besson (Parigi, 1959) inizia la sua carriera cinematografica nel 1977, lavorando come aiuto regista in Francia e negli Stati Uniti. Nel 1983 esordisce alla regia con *Le dernier combat*. Due anni dopo è la volta di *Subway* (César per il miglior attore, Christopher Lambert, per la scenografia e per il suono, 13 nomination in tutto). La fama internazionale arriva con *Le grand bleu* (1988), *Nikita* (1990, molto apprezzato in Italia con il David di Donatello per Anne Parillaud, miglior attrice straniera, e Nastro d'Argento per il miglior film straniero) e *Leon* (1994). La sua carriera prosegue con titoli internazionali come *The Fifth Element* (*Il quinto elemento*, 1997) e *Joan of Arc* (Giovanna d'Arco, 1999). A partire dal 2000 si dedica maggiormente alla produzione con la sua società EuropaCorp, e dirige *Angel-A* (2005), i tre capitoli della saga di *Arthur*. Nel 2010 realizza *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (*Adele e l'enigma del Faraone*), mentre quest'anno presenta

A Luc Besson venne l'idea di *Arthur* nel 1999 quando vide una foto che lo scrittore di fumetti Patrice Garcia gli aveva inviato. Il primo lungometraggio di Arthur risale al 2001 quando venne ripreso un pilota per testare la combinazione 3-D e live-action prevista per il film. Ci sono voluti altri anni di lavoro e innovazione tecnologica con la BUF Compagnie e il suo team di 120 artisti grafici e supervisori per dare vita al primo episodio delle avventure di *Arthur et les Minimoys* (*Arthur e i Minimei*, 2006, 103'). *Arthur et la vengeance de Maltazard* (*Arthur e la Vendetta di Maltazard,* 2009, 93') e *Arthur et la guerre des deux mondes* (*Arthur e la Guerra dei Due Mondi*, 2010) sono una storia sola divisa in due episodi. Sono stati girati contemporaneamente in modo tale che i cambiamenti in Freddy Highmore (Arthur) dovuti alla sua crescita, non avrebbero stravolto il suo aspetto. La sfida per il team 3-D era quella di produrre due film nello stesso lasso di tempo impiegato per realizzare il primo - due anni e mezzo. «Essendo genitore, so quanto sia difficile affrontare le problematiche di rispetto e moralitá con i bambini. Scrivere *Arthur* e poi trasformarlo in un film, era un modo per parlare con i miei bambini attraverso il personaggio». [Luc Besson]

Luc Besson got the idea for *Arthur* in 1999, from a photo that comics writer Patrice Garcia sent him. The first Arthur feature dates back to 2001, when a pilot was made to test the combination of 3-D and live-action for the film. It took five more years of work and technological innovation on the part of the BUF Compagnie and its team of 120 graphic artists and supervisors to bring to life the first adventures of *Arthur and the Minimoys* (2006, 103'). *Arthur and the Great Adventure* (2009, 93') and *Arthur 3: War of the Two Worlds* (2010) are a single story divided into two installments. They were shot simultaneously so that the physical changes of Freddy Highmore, who plays Arthur, would not change his appearance. The 3-D team then had the challenge of producing two films in the same amount of time they made the first - two and a half years. "As a parent, I know how hard it is to tackle the problems of respect and morality with children. Writing *Arthur* and turning him into a film was a way to speak to my children through the character." [Luc Besson]

al Festival Internazionale del Film di Roma, *The Lady*.

Luc Besson (Paris, 1959) began working in cinema in 1977, in France and the United States, as an assistant director.
He made his first feature *The Last Battle*, in 1983. Two years later, his sophomore feature *Subway* turned three of its 13 César Award nominations into wins, for Best Actor (Christopher Lambert), Production Design and Sound Design. International success came with *The Big Blue* (1988), *Nikita* (1990) and *Leon – The Professional* (1994). He went on to make other internationally acclaimed films such as *The Fifth Element* (1997) and *Joan of Arc* (1999). Since 2000 he has worked more often as a producer with his company EuropaCorp, and has directed *Angel-A* (2005) and the three installments of the *Arthur* saga. In 2010 he made *The Extraordinary Adventures of Adèle Blanc-Sec* and this year his latest directorial effort, *The Lady*, opened the International Rome Film Festival.

mini noir
Italia 2011

Maccio Capatonda
La Villa Di Lato. Il film
60', HD, colore

sceneggiatura/screenplay
Ennio Maria Gianluca
Herbert Ballerina
fotografia/cinematography
Howard Ponneso
montaggio/editing
Mino Male
interpreti/cast
Maccio Capatonda (Milton Gayson)
Rupert Sciamenna (Everald Di Lato)
Olga Prenatale (Gertrude Di Lato)
Ashley Sognidoro (Riccarda Di Lato)
Herbert Ballerina (Prancesco)
Ivo Avido (Lord Bristol)
Katherine J. Gunior
(Ernia Tacchino Santantonio)

produttore/producer
Ivo Avido
produzione/production
ShortCut

messa in onda/broadcaster
FlopTV
www.floptv.tv

A casa Di Lato gli ospiti sono i padroni di casa, i defunti risorgono e le maledizioni non avvengono... purtroppo! Dentro alla villa niente è come sembra. Prancesco e Milton, Everald e Gertrude, Lord Bristol e Riccarda hanno tutti un segreto da nascondere. In comune hanno però un obiettivo: spaventare i clienti in cerca di brividi. Ma la villa maledetta per errore del progettista, è stata costruita un po' "di lato" rispetto al cimitero indiano, causando così un livello di maledizione più basso e poco proficuo. Per ovviare a tutto ciò, gli avidi padroni di casa escogiteranno dei trucchi per rendere più eccitante il soggiorno dei loro ospiti. Questo è lo sfondo su cui si dipana l'impetuoso amore di Milton per Prancesco. Ideata come web series, *La Villa Di Lato* raccoglie i suoi episodi in un unico film per il grande schermo.

At Villa Di Lato, the owners bend over backwards to please the guests, the dead rise from their graves and evil curses don't come true...unfortunately! Nothing is as it seems at the villa. Prancesco, Milton, Everald, Gertrude, Lord Bristol and Riccarda all have a secret to hide but they share a common goal: to scare clients looking for thrills. However, due to an architectural error, the cursed villa was built just a smidgen too far from the cemetery, thereby evoking a weaker, and less profitable, curse. To compensate, the greedy owners devise tricks to make their guests' stay more exciting, which serve as a backdrop to Milton's impetuous love for Prancesco. Created as a web series, *La Villa Di Lato* gathers the episodes together into a single film for the big screen.

Marcello Macchia più noto come Maccio Capatonda (1978, Vasto, Italia) è un comico, personaggio, autore, regista e produttore televisivo. Celebre è la sua partecipazione ai programmi della Gialappa's band, *Mai dire Lunedì* e *Mai dire Martedì*. Insieme a Enrico Venti, in arte Ivo Avido, fonda la casa di produzione milanese Shortcut Productions.

Marcello Macchia, better known as Maccio Capatonda (Vasto, Italy, 1978), is a television comic, author, director, actor and producer. He is best known for his work on the programmes of Italy's Gialappa's Band, Mai dire Lunedì and Mai dire Martedì. He is co-founder of Milan-based Shortcut Productions company with Enrico Venti (who goes by the nom de plume Ivo Avido).

Gli episodi
1 **Una villa quasi maledetta**
2 **Niente è come sembra**
3 **Pacco bambola**
4 **Amori anziani**
5 **Il ratto di Beckenbauer**
6 **Diritto di decesso**
7 **Un caso facile facile**
8 **La vicenda di Lord Bristol**
9 **Il yoga**
10 **Il progetto della villa**
11 **Il coraggio di traslare**

mini noir
Stati Uniti 2011

Charles Martin Smith
Dolphin Tale 3-D
L'incredibile storia di Winter il delfino 3-D
113', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Karen Janszen
Noam Dromi
fotografia/cinematography
Karl Walter Lindenlaub
montaggio/editing
Harvey Rosenstock
musica/music
Mark Isham
scenografia/art direction
Michael Corenblith
costumi/costumes
Hope Hanafin
interpreti/cast
Harry Connick jr. (dr. Clay Haskett)
Ashley Judd (Lorraine Nelson)
Nathan Gamble (Sawyer Nelson)
Kris Kristofferson (Reed Haskett)
Cozi Zuehlsdorff (Hazel Haskett)
Morgan Freeman
(dr. Cameron McCarthy)

produttore/producer
Andrew A. Kosove
Broderick Johnson
Richard Ingber
produzione/production
Alcon Entertainment
co-produttore/co-producer
Yolanda T. Cochran
David Yates

vendite internazionali/world sales
Warner bros. Pictures

distribuzione/distribution
Warner bros. Pictures Italia
Via Varese, 16b
00185 Roma, Italia
Tel. +39 06 44889228
www.warnerbros.it

www.winterildelfino.it

Mentre nuota libero, un giovane delfino rimane impigliato in una trappola per granchi e riporta gravi ferite alla coda. Soccorso e trasportato al Clearwater Marine Hospital, gli viene dato il nome Winter. Ma la sua lotta per sopravvivere è solo all'inizio. La perdita della coda può costargli la vita e saranno necessarie l'esperienza di un appassionato biologo marino, l'ingegno di un brillante medico esperto di prostetica e l'incrollabile devozione di un ragazzo, per portare a compimento un miracolo. Il vero Winter, che interpreta se stesso nel film, oggi è il simbolo del coraggio e della speranza per milioni di persone - in particolare quelle che devono affrontare disabilità fisiche - colpite dalla sua straordinaria storia di recupero e riabilitazione. «Uno dei temi più importanti è che tutti noi - gli umani, gli animali, la natura - viviamo insieme; siamo parte di una comunità globale che va oltre il genere umano e penso che il film parli di questo in modo profondo e divertente, con cuore e umorismo» [Charles Martin Smith]

When a free, young dolphin loses his tail in a crab trap he is taken to the Clearwater Marine Hospital, where he is christened Winter. Yet his fight for survival is only the beginning. The loss of his tail could cost him his life but the passion of a marine biologist, the gifts of a brilliant medical prosthetics expert and the unwavering devotion of a young boy will bring about a miracle. The real-life Winter, who plays himself in the film, is today a symbol for hope and courage to millions – in particular all those facing physical disabilities - who have been touched by his extraordinary story of recovery and rehabilitation. "We are all of us - humans, animals and nature - part of a global community that extends beyond human beings and I think the film speaks about this in a profound and entertaining way, with heart and humor." [Charles Martin Smith]

Charles Martin Smith (1953, Van Nuys, California), regista e attore, recita tra gli altri in *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Pat Garrett & Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973), *The Buddy Holly Story* (Steve Rash, 1978), *Starman* (John Carpenter, 1984) e *The Untouchables* (*Gli intoccabili*, Brian De Palma, 1987). Appare anche in numerose serie televisive come *Psych*, *Fringe*, *Leverage*, *Drive*, *Law & Order: SVU* e *Ally McBeal*. Nel 1986 passa dietro la macchina da presa con *Morte a 33 giri*.
Nel 2008 scrive e dirige il dramma storico *Stone of Destiny*, con il quale vince il premio come Miglior Regista al Palm Beach International Film Festival, e ottiene una candidatura ai BAFTA Scotland Award come miglior film.

Actor-director **Charles Martin Smith** (Van Nuys, California, 1953) has appeared in *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Pat Garrett & Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973), *The Buddy Holly Story* (Steve Rash, 1978), *Starman* (John Carpenter, 1984) and *The Untouchables* (Brian De Palma, 1987), among many other films. His extensive television work includes *Psych*, *Fringe*, *Leverage*, *Drive*, *Law & Order: SVU* and *Ally McBeal*. In 1986 he made his directorial debut with *Trick or Treat*. In 2008 he wrote and directed the drama *Stone of Destiny*, which won him Best Director at the Palm Beach International Film Festival, and was nominated for Best Film at the Scottish BAFTAs.

2011 **Dolphin Tale**
(L'incredibile storia di Winter il delfino)
2008 **Stone of Destiny**
2003 **The Snow Walker**
1997 **Air Bud**
(Air Bud - campione a quattro zampe)
1992 **Boris and Natasha**
(Boris e Natasha)
1992 **Fifty/Fifty**
1986 **Trick or Treat**
(Morte a 33 giri)

mini noir
Stati Uniti 1973

George A. Romero
The Crazies
La città verrà distrutta all'alba
103', 35mm, colore

sceneggiatura/screenplay
Paul McCollough
George A. Romero
fotografia/cinematography
William Hinzman
montaggio/editing
George A. Romero
musica/music
Bruce Roberts
interpreti/cast
Lane Carroll (Judy)
Will MacMillan (David)
Harold Wayne Jones (Clank)
Richard Liberty (Artie)
Lynn Lowry (Kathy)
Lloyd Hollar (Colonnello Peckem)

produttore/producer
A.C. Croft
produzione/production
Pittsburgh Films

Un aereo, precipitando, lascia cadere del materiale batteriologico che causa il diffondersi di un virus, portatore di una forma di pazzia incurabile e violenta. Vengono mobilitati il medico della zona e le forze militari: la città è posta in quarantena, viene applicata la legge marziale. Nessuno sa spiegarsi il motivo di tale rigore. I casi di pazzia aumentano ed è inevitabile uno scontro a sangue tra i militari e la popolazione ormai in preda al panico. «La maggior parte delle mie storie sono storie umane o, se sono storie politiche, sono istantanee dell'epoca in cui sono stati girati i film». [George A. Romero]

A plane crash over a small town accidentally releases a bacteriological weapon that causes a form of incurable, violent insanity. The local doctor and the military are mobilized; the city is quarantined and placed under martial law. No one knows the reason for the extreme measures. The number of "crazies" rises and a bloody clash between the military and the panicked townspeople is inevitable. "Most of my stories are human stories or, if they're political stories, are snapshots of the era in which the films were shot." [George A. Romero]

George Andrew Romero (New York, 1940) prende in mano una 8mm a soli tredici anni. Dopo aver studiato arte, teatro e design alla Carnegie Mellon University, comincia a realizzare cortometraggi e con alcuni amici fonda la Image Ten Productions, specializzata in pellicole horror. Nel 1968 esordisce alla regia con *La notte dei morti viventi*, costato appena centomila dollari e divenuto un classico del cinema del terrore anni Settanta. Successivamente dirige una serie di film di genere diverso, tra questi *La città verrà distrutta all'alba*, ma nel 1978 torna alle origini con *Zombi*. Anche questa pellicola diventa un cult e guadagna ben quaranta milioni di dollari, sancendo un connubio forte tra il regista e il mago degli effetti speciali Tom Savini. A seguire gira film con un budget più alto tra i quali *Creepshow* che segna la collaborazione con Stephen King (nel 1993 dirige anche *La metà oscura*), e *Il giorno degli zombi*. Nel 2005 realizza *La terra dei morti viventi* con Asia Argento, Dennis Hopper e John Leguizamo e nel 2007 *Diary of the Dead*, presentato a Courmayeur. Due anni fa conclude la seconda trilogia dei "morti viventi" con *Survival of the Dead*.

George Andrew Romero (New York, 1940) picked up an 8mm camera at the tender age of 13. After studying art, theatre and design at Carnegie-Mellon University, he began making short films and with his friends founded Image Ten Productions, which specialized in horror films. In 1968 he made his feature debut, *Night of the Living Dead*, which cost $100,000 and became a horror classic of the 1970s. He went on to direct films of various genres, including *The Crazies*, but in 1978 returned to his roots with *Dawn of the Dead*. The latter also became a cult classic, earning $40 million, and solidified the collaboration between the director and special effects whiz Tom Savini. Romero then made higher budget films, such as *Creepshow*, his first collaboration with Stephen King (in 1993 he also directed *The Dark Half*) and *Day of the Dead*. In 2005 he made *Land of the Dead* starring Asia Argento, Dennis Hopper and John Leguizamo and in 2007 *Diary of the Dead*, which was presented at Courmayeur. Two years ago he completed his "living dead" trilogy, with *Survival of the Dead*.

2009 **Survival of the Dead**
(L'isola dei sopravvissuti)
2007 **Diary of the Dead**
(Le cronache dei morti viventi)
2005 **Land of the Dead**
(La terra dei morti viventi)
2000 **Bruiser**
(La vendetta non ha volto)
1993 **The Dark Half** (
La metà oscura)
1990 **Due occhi diabolici**
(episodio: **The Facts in the Case of Mr. Valdemar**)
1988 **Monkey Shines**
(Esperimento nel terrore)
1985 **Day of the Dead**
(Il giorno degli zombi)
1982 **Creepshow**
1981 **Knightriders** (I cavalieri)
1978 **Dawn of the Dead** (Zombi)
1977 **Martin (Wampyr)**
1974 **O.J. Simpson**
Juice on the Loose
1973 **The Crazies**
(La città verrà distrutta all'alba)
1972 **Hungry Wives**
(La stagione della strega)
1971 **There's Always Vanilla**
1968 **Night of the Living Dead**
(La notte dei morti viventi)

doc noir
Regno Unito 2011

Dominic Allan
Calvet
84', Red, colore

fotografia/cinematography
Dewald Aukema
montaggio/editing
Paul Carlin
musica/music
Edith Progue
suono/sound
Dewald Aukema

produttore/producer
Dominic Allan
produzione/production
Firewalk Films
The Channel 4 Britdoc Foundation

vendite internazionali/world sales
CAT & Docs
18, rue Quincampoix
75004 Paris, France
Tel. +33 1 44 59 63 53
info@catndocs.com
www.catndocs.com

www.calvetmovie.com

Il pittore francese Jean Marc Calvet racconta la sua vita incredibile, prima come ex guardia del corpo a Cannes che abbandona improvvisamente la sua famiglia, poi come ladro che deruba un boss mafioso di Miami, infine come uomo disperato che rifugiatosi in America Latina, a un passo dal suicidio, coglie la cosidetta seconda opportunità e rinasce come pittore di successo. L'ultimo passo per questa redenzione è ritrovare il figlio in Francia. «Ho incontrato Calvet per la prima volta in Nicaragua nel 2004. Camminavo nel suo bar ristorante e a un certo punto fermandomi di colpo mi chiesi di chi diavolo fosse quel quadro. Mi aggiravo fissando a bocca aperta quella tela finché lui mi portò nel suo studio sgangherato e lì rimasi ancor più sorpreso non solo per il contenuto dei dipinti ma per quello che c'era in lui. [...] Un anno dopo il nome di Calvet mi assillava ancora. Così decisi di tornare dieci giorni in Nicaragua per conoscere la sua storia.[...] Fu un racconto pieno di contraddizioni, energia e fragilità umane, di distruzione della famiglia e del desiderio disperato di riaverla». [Dominic Allan]

French painter Jean Marc Calvet recounts his incredible life story as a former Cannes bodyguard who abandoned his family, robbed a Miami mobster, hid out in Central America and at the age of 38 overcame addictions through an extraordinary metamorphosis in which he began to paint. That was seven years ago. Now his intricate paintings sell for five figures, but he remains desperate to reconcile with his son he left behind. "I first met Calvet while travelling in Nicaragua in 2004. I walked into the café restaurant he owned then and stopped dead in my tracks. 'Who the hell painted that?' I wondered gawping at a large canvas on the wall. He took me to his ramshackle studio where I witnessed something remarkable – not only in his work, but in him. [...] A year later, the name Calvet was still pestering me. So I took a 10-day research trip back to Nicaragua and learned about this man's past. [...] It was a tale full of human contradiction, of human strength and frailty, of the destruction of family and the desperate longing for one." [Dominic Allan]

Dominic Allan, regista e produttore inglese, vive e lavora a Barcellona. La sua carriera inizia con la post produzione a Londra per la Moving Picture Company. Di seguito produce video musicali e spot pubblicitari per la Virgin e come assistente alla regia collabora a film come *Hellraiser*, *Wilt, How To Get Ahead In Advertising*, *Great Balls of Fire*, *Accidental Tourist* e *Batman*. Dalla metà degli anni Novanta dirige documentari per la televisione tra cui *The Ugly War: Israel Undercover* (2002), *Mandela, the Living Legend* (2003) e *The Pipeline* (2004). *Calvet* è il suo primo lungometraggio.

British director **Dominic Allan** lives and works in Barcelona. He started out doing post-production at London's Picture Company then worked in commercials and music video production for Virgin, among others, and as assistant director on films such as *Hellraiser*, *Wilt*, *How To Get Ahead In Advertising*, *Great Balls of Fire*, *Accidental Tourist* and *Batman*. In the mid-1990s he began directing televisions documentaries, including *The Ugly War: Israel Undercover* (2002), *Mandela, the Living Legend* (2003) and *The Pipeline* (2004). *Calvet* is his debut feature documentary.

2011 **Calvet** (doc)

doc noir
Italia, Francia 2011

Giovanni Donfrancesco
Le vere false teste di Modigliani
Modigliani's Genuine Fake Heads
52', HD, colore

montaggio/editing
Jacopo Quadri
musica/music
Les Fils de Teuhpu
I Suonatori Terra Terra
suono/sound
Federico Cavicchioli

produttore/producer
Giovanni Donfrancesco
Estelle Fialon
produzione/production
Altara Films
Les Films Du Poisson
ARTE
in associazione con/in association with
SF, SVT, YLE, DR; SBS Australia

vendite internazionali/world sales
Cinephil
18 Levontin St.
65112 Tel-Aviv, Israel
Tel: +972 3 5664129
Fax +972 3 5601436
info@cinephil.co.il
www.cinephil.co.il

distribuzione/distribution
Altara Films
Sdrucciolo de' Pitti 5
50125 Firenze, Italia
Tel. +39 055 2382139
Fax +39 055 2008936
altarafilms@altarafilms.com
www.altarafilms.com

Livorno, estate 1984. Nella città natale di Amedeo Modigliani, famosa per l'ironia graffiante dei suoi abitanti, lo scherzo innocente di tre giovani studenti si trasforma nella beffa del secolo, destinata a provocare un terremoto nell'intero mondo dell'arte. In una sola notte, i ragazzi scolpiscono una testa nello stile di Modigliani con l'aiuto di un trapano elettrico. Il giorno seguente, il ritrovamento della scultura è incredibilmente salutato dai critici e gli storici dell'arte come una scoperta fantastica che getta una nuova luce sul lavoro del Maestro. La notizia del rinvenimento rimbalza in ogni dove, richiamando visitatori, giornalisti e troupe televisive da tutto il mondo. «In molte persone la memoria dei particolari perde di nitidezza ma alla fine l'elemento che permane costantemente, accomunando ogni diverso vissuto personale, è l'empatia nei confronti dell'ingenuità adolescenziale dei protagonisti, capaci con la loro folle burla di mettere in crisi per una volta la seriosità paludata del mondo accademico dell'arte, percepito spesso come distante, altezzoso ed elitario». [Giovanni Donfrancesco]

Livorno, summer of 1984. In Amedeo Modigliani's hometown, well-known for the sharp irony of its locals, the innocent joke of three young students turns out to be the hoax of the century and turns the entire art world upside down. In a single night, they carve "Modi-like" heads with an electric drill. The following day, critics and art historians are all raving about this exceptional discovery, which according to them sheds new light on the "maestro's" work. Word spreads, attracting floods of visitors, as well as TV channels, from all over the world. "For many, the details may become hazy but ultimately what remains constant, and unites each viewers' personal experience, is the empathy towards the adolescent naiveté of the protagonists, who with their mad prank for once upset the bombastic seriousness of the academic art world, which is often perceived as being distant, haughty and elitist." [Giovanni Donfrancesco]

Giovanni Donfrancesco (1969, Pisa, Italia) dopo un periodo di attività come fotografo di reportage e giornalista freelance, esordisce come autore di documentari nel 1997.
È fondatore della casa di produzione Altara Films, con sede a Firenze.
Nel 2008, dirige *La Guerra Sporca di Mussolini* che viene selezionato all'International Image Festival di Pechino. Tre anni dopo, con *Oro Splendente* partecipa al Festival dei Popoli e al Piemonte Movie Film Festival.

After working as a photo-reporter and freelance journalist, **Giovanni Donfrancesco** (Pisa, Italy, 1969) began making documentaries in 1997. He is founder of the Florence-based Altara Films production company. In 2008 he directed *Mussolini's Dirty War*, which was presented at the Beijing International Image Festival. Three years later, *Shining Gold - Back to Cambodia* screened at Festival dei Popoli and the Piemonte Movie Film Festival.

2011 **Le vere false Teste di Modigliani** (Modigliani's Genuine Fake Heads), doc, mm)
2010 **Oro splendente** (Shining Gold - Back to Cambodia, doc, mm)
2008 **La Guerra Sporca di Mussolini** (Mussolini's dirty war, doc, mm)
2008 **Cafè Jamao** (doc, cm)
2006 **Jaraneros** (doc, mm)
2003 **Cinema e Metropoli: Città del Messico** (Cinema & Metropolis, doc, mm)
2001 **Returns** (doc, 6 cm, co-regia Piero Bongiorno)

doc noir
Regno Unito 2011

Donal MacIntyre
A Very British Gangster: Part Two

90', Red, colore

fotografia/cinematography
Mike Turnbull
montaggio/editing
Adrian Murray
produttore/producer
Duncan Napier-Bell

produzione/production
Dare Films
8 Spur Road, Cosham,
Portsmouth, PO6 3EB, UK
info@darefilms.co.uk
www.darefilms.co.uk

Eyeline Entertainment
179 Wardour Street,
London, W1F 8WY, UK
Tel. + 44 845 6076635
info@eyelineentertainment.com
www.eyelineentertainment.com

A quattro anni di distanza, Donal MacIntyre torna a seguire la famiglia di Dominic Noonan, il potente capo di un clan di Manchester che ha passato più anni in prigione che in libertà. In *A Very British Gangster: Part Two*, conosciamo soprattutto il punto di vista del figlio e scopriamo quanto abbia influito l'assenza di suo padre e come l'ambiente e l'educazione ricevuta lo abbiano predisposto a una vita violenta e criminale. È una storia che riguarda coloro che hanno figli e coloro che vivono in una società profondamente disagiata. La nostalgia per l'infanzia perduta si contrappone alla speranza di una vacanza in Giamaica non appena il padre sarà rilasciato. E nonostante tutto il loro legame è forte, dimenticando la durezza della vita per dare spazio a una visione sentimentale.

Four years later, Donal MacIntyre returns to look at the family of Dominic Noonan, the leader of the most powerful gang in di Manchester, who has spent most of his life in prison. In *A Very British Gangster: Part 2* we see things above all through the eyes of Noonan's son Bugsy, and discover how much his father's absence has influenced him and how his surroundings and upbringing have predisposed the boy to a violent life of crime. Bugsy is nostalgic for the childhood he has never had and hopes he and his father will holiday in Jamaica on his release. He has known his dad for only two of his 11 years, yet their bond is strong, for hard man Noonan has a bully's sentimental vision.

Donal MacIntyre (Dublino, 1966) è conosciuto come grande giornalista di inchiesta. Una carriera rischiosa fatta di molti premi, grande attenzione da parte del pubblico, ma che produce tanti nemici. Lavora per i canali BBC, ITV, Sky e Five. Con la sua casa di produzione, Dare Films, realizza reportage da tutto il mondo: Beirut, Belfast, Bosnia, Congo e altre zone calde del pianeta, incluso ovviamente il Regno Unito, dove tra gli altri indaga a fondo sul fenomeno degli Hooligan. *A Very British Gangster* è un dittico. Il primo capitolo nel 2007 vince il Gran Premio della Giuria nella sezione World Cinéma al Sundance, e a Cognac lo Special Police Jury Award.

Donal MacIntyre (Dublin, 1966) is Britain's best-known investigative journalist. His perilous career has brought him numerous awards and acclaim from audiences, as well as countless enemies. He has worked for broadcasters BBC, ITV, Sky and Five. With his production company Dare Films he has created reportages from Beirut, Belfast, Bosnia, the Congo and other global hot spots including, naturally, the UK, where he has done in-depth investigations into hooligans, among other subjects. The first installment of his newest film, *A Very British Gangster*, won the Jury Grand Prize in the World Cinema category at Sundance and the Special Police Jury Award at Cognac.

2011 **A Very British Gangster: Part Two** (doc)
2007 **A Very British Gangster** (doc)
2006 **MacIntyre's Underworld** (doc, serie tv)
2004 **Macintyre's Underworld: Gangster** (doc, tv)

doc noir
Germania 2011

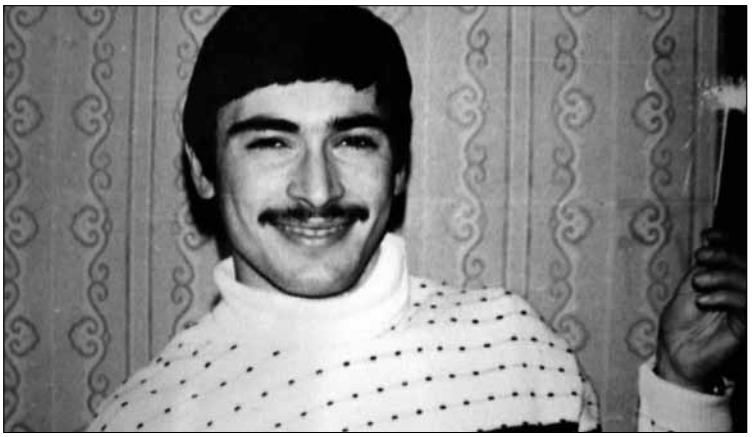
Cyril Tuschi
Khodorkovsky
111', 35mm, colore

narratore/narrator
Jean-Marc Barr
Harvey Friedman
fotografia/cinematography
Cyril Tuschi
montaggio/editing
Claudia Simonesci
musica/music
Arvo Part

produttore/producer
Cyril Tuschi
produzione/production
Lala Film
co-produttore/co-producer
Simone Baumann
co-produzione/co-production
Le Vision

vendite internazionali/world sales
Rezo Films International
29, rue du Faubourg Poissonnière,
F-75009 Paris, France
Tel. +33 01 424646301
Fax +33 01 42464082
sebastien.chesneau@rezofilms.com
www.rezofilms.com

www.khodorkovsky-movie.com



Un documentario sulla parobola di Mikhail Khodorkovsky: prima socialista perfetto, poi capitalista perfetto, per ritrovarsi, alla fine, in una prigione siberiana e diventare un martire perfetto. Khodorkovsky, il russo più ricco, sfida il Presidente Putin. È l'inizio di una lotta tra titani. Putin lo avverte, Khodorkovsky non lo ascolta. Torna in Russia sapendo che appena varcherà la frontiera sarà arrestato. Perché Khodorkovsky non ha accettato un esilio dorato? Perché è tornato? «Di solito dirigo film di finzione. Un giorno mi trovavo in Siberia per un festival e ho sentito la storia di Khodorkovsky e del suo destino. Ho subito pensato di realizzarne un film - ma durante il mio secondo viaggio in Russia, ho deciso che era troppo presto per scrivere una sceneggiatura immaginaria su Khodorkovsky - e da quel momento per quasi cinque anni, mi sono messo al lavoro per realizzare questo documentario. Ho passato tanto tempo in tribunale e in questo modo sono stato in grado di filmare la prima intervista concessa da Khodorkovsky dal suo arresto avvenuto ormai sette anni fa». [Cyril Tuschi]

A documentary on the transformation of Mikhail Khodorkovsky – from perfect socialist to perfect capitalist and finally, in a Siberian prison, perfect martyr. When Khodorkovsky, the richest Russian, challenged President Vladimir Putin, a clash of the titans began. Putin warned him, but Khodorkovsky came back to Russia knowing he would be imprisoned upon his return. Why didn't Khodorkovsky stay in exile with a couple of billions? Why did he come back? "I usually make fiction films, but at a film festival in Siberia I heard the story of the fate that befell Khodorkovsky. I immediately thought of making a fictional drama about this story, but during my second trip to Russia I decided it was too early for a scripted fantasy about Khodorkovsky and have been working on this documentary ever since, for almost five years. I spent a lot of time in court and was therefore able to film the first interview with Khodorkovsky since his arrest seven years ago." [Cyril Tuschi]

Cyril Tuschi (1969, Francoforte, Germania) dopo gli studi in filosofia negli Stati Uniti alla fine degli anni Ottanta, apre un nightclub e lavora al Teatro di Stato di Stoccarda. Nel 1992 il suo primo cortometraggio, *Frankfurt am Meer*, viene invitato in numerosi festival. Si iscrive poi presso l'Accademia del Cinema del Baden-Wuerttemberg. Nel 1996, *Nachtland*, un adattamento di un racconto di Kafka, è proiettato al Festival di Berlino e vince il New York Academy Camera Prize. Debutta alla regia di un lungometraggio nel 2004 con il road movie *SommerHundeSoehne*, aggiudicandosi il premio del pubblico al Festival del cinema tedesco di Ludwigshafen. Attualmente è impegnato con la sua società, Lala Film, sullo sviluppo di sceneggiature e co-produzioni internazionali.

After studying philosophy in the United States in the late 1980s, **Cyril Tuschi** (1969, Frankfurt, Germany) opened a nightclub and worked at the Stuttgart State Theatre. In 1992, his first short film, *Frankfurt at the Ocean*, was invited to several festivals in Germany. He then enrolled at the Film Academy Baden-Wuerttemberg. In 1996, *Nightland*, a Kafka adaptation, was screened in Berlin and won the New York Academy Camera Prize. Tuschi's feature debut came with the road movie *Slight Changes in Temperature and Mind*, which won the Audience Award at the Ludwigshafen Festival of German Film. Tuschi currently focuses on script development and international co-productions with his company Lala Films.

2011 **Khodorkovsky** (doc)
2004 **SommerHundeSoehne** (Slight Changes in Temperature and Mind)
1997 **TURN**! (mm)
1996 **Nachtland** (Nightland, cm)
1996 **A Country Doctor** (cm)
1995 **Windrush** (cm)
1994 **Excuses** (cm)
1993 **Close** (cm)
1993 **Angelus Novus** (cm)
1992 **Frankfurt am Meer** (Frankfurt at the Ocean, cm)

doc noir
Stati Uniti 2010

Angela Webb
Hearing Radmilla
82', HD, colore

fotografia/cinematography
Angela Webb
Gabriel Miller
Leslie Watkins-Cain
montaggio/editing
Angela Webb
Esteban Arguello
suono/sound
Ben Huff

produttore/producer
Angela Webb
info@hearingradmilla.net

www.hearingradmilla.net

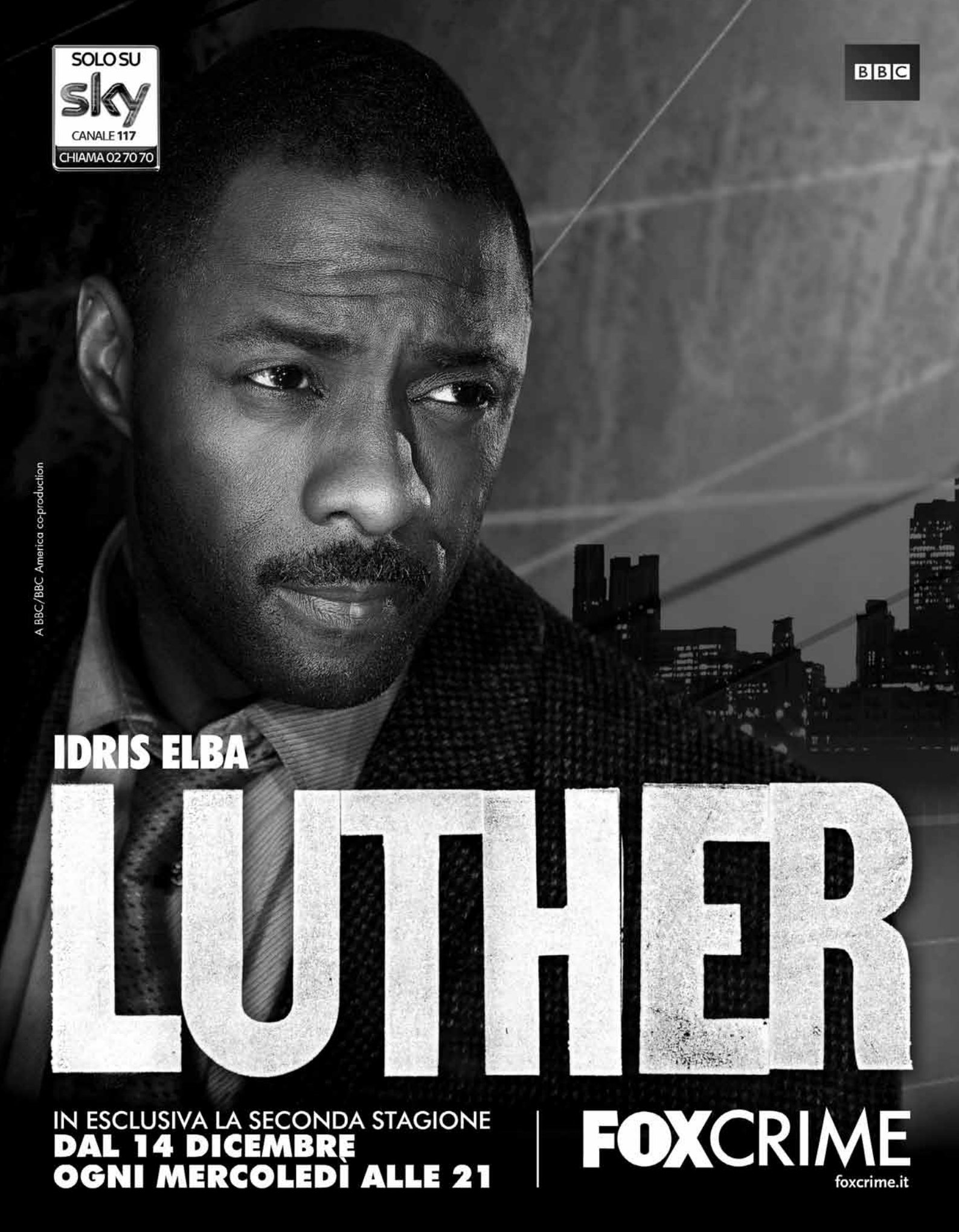
Hearing Radmilla è il ritratto di Radmilla Cody, la prima donna per metà di origine Navajo, per l'altra afroamericana, a diventare Miss Navajo Nation 1997. Radmilla ha intrapreso la carriera di cantante diventando una celebrità. La sua vita, però, ha preso una piega drammatica quando lei e il suo fidanzato, che le infliggeva violenze domestiche, sono stati incriminati e processati per traffico di droga. Dopo ventuno mesi trascorsi in un carcere federale, al suo rilascio avvenuto nel 2004, Radmilla ha ripreso con successo a fare musica, ha studiato all'università, ed è diventata un'attivista contro la violenza domestica. «Inizialmente, la storia di Radmilla doveva essere solo una parte di un progetto più ampio sulle cerimonie dei nativi. [...] Col passare del tempo, ho cercato di seguire Radmilla quando ha cominciato a fare apparizioni in tutto il paese. Solo parecchi anni dopo, ho scoperto il lato oscuro nella radiosità di Radmilla. [...] Ho scritto un'altra lettera a Radmilla. Questa volta era indirizzata a una prigione federale. Ho chiesto se potevo continuare a documentare la sua storia. E ancora una volta Radmilla mi ha detto di sì. Il progetto era diventato il nostro progetto. Avremmo lavorato a stretto contatto per completare questo film. Mentre prima c'era una certa resistenza da parte sua, ora la pensava come me, ossia che la sua storia avrebbe potuto funzionare come un mezzo di comunicazione». [Angela Webb]

Hearing Radmilla is a portrait of Radmilla Cody, Miss Navajo Nation 1997. She became a polarizing pop culture figure as the first bi-racial Miss Navajo. Radmilla embarked on an award-winning singing career and became a popular local celebrity. Her life took an unforeseen turn when she and her abusive boyfriend were indicted and tried for drug trafficking and she spent 21 months in a Federal Correctional Facility. Since her release in 2004 she continues to make music, is completing a college degree, and is an active spokesperson against domestic violence. "Initially, Radmilla's story was to be only part of a larger project on Native pageants. As time passed, I tried to keep up with Radmilla as she began making appearances around the country. It wouldn't be until several years later, that I would discover the darker side of Radmilla's radiance. I wrote Radmilla another letter. This time it was addressed to her in federal prison. I asked if I could continue to document her story. Once again Radmilla said yes. The difference was that now the project was ours. We would work closely to complete this film. Whereas before there was some resistance on her part, now she felt as I did, that her story could work as a tool for discourse." [Angela Webb]

Angela Webb è una regista indipendente che vive a Los Angeles. Il suo interesse per il documentario nasce dai suoi viaggi in Europa, Africa, Asia e Sud America durante gli anni dell'università.
In quei soggiorni archivia registrazioni audio combinandole a fotografie e ad altri media. Mentre lavora a New York come produttrice ed educatrice dei media, inizia a pensare organicamente al suo primo lungometraggio documentario, *Hearing Radmilla*.
E di seguito, quando realizza il film, contemporaneamente completa un master in Film e Video al California Institute of the Arts.

Angela Webb is an independent filmmaker living in Los Angeles. Her interest in documentary was sparked while traveling to Europe, Africa, Asia and South America during her college years. She began making audio recordings during her travels and combining them with photographs and other collected media. Webb began her first documentary feature, *Hearing Radmilla* organically, while working as a producer and a youth media educator in New York City.
She then constructed the film while completing an MFA in Film/Video at California Institute of the Arts.

2010 **Hearing Radmilla** (doc)


SOLO SU
sky
CANALE 117
CHIAMA 02 70 70
BBC
A BBC/BBC America co-production
IDRIS ELBA
LUTHER
IN ESCLUSIVA LA SECONDA STAGIONE
DAL 14 DICEMBRE
OGNI MERCOLEDÌ ALLE 21
FOXCRIME
foxcrime.it

tv noir
Stati Uniti 2011

Criminal Minds VII
45'

ideatore/creator
Jeff Davis
regia/direction
Glenn Kershaw
sceneggiatura/screenplay
Jeff Davis
Erica Messer
interpreti/cast
Joe Mantegna (David Rossi)
Thomas Gibson (Aaron Hotchner)
Matthew Gray Gluber (Spencer Reid)
Shemar Moore (Derek Morgan)
Paget Brewster (Emily Prentiss)
Kirsten Vangsness (Penelope Garcia)
A.J. Cook (Jennifer JJ Jareau)

produttore esecutivo/executive producer
Erica Messer
Janine Sherman Barrois
Mark Gordon
Jeff Davis
produzione/production
CBS
ABC Studios
The Mark Gordon Studios

messa in onda/broadcaster
CBS
FoxCrime

L'Unità di Analisi Comportamentale dell'FBI ha il compito di catturare gli assassini, e per farlo gli agenti devono pensare come loro. Sulla scia del personaggio interpretato da Jodie Foster ne *Il silenzio degli innocenti*, i protagonisti di questa serie sono investigatori specializzati nell'analisi psicologica delle menti criminali. Questa unità speciale, chiamata in causa quando non si hanno altri mezzi per individuare o fermare un serial killer, prova ad anticipare le mosse della mente criminale prima che torni a colpire. La sesta stagione si era conclusa con il BAU che indagava su un giro di traffico di corpi umani. Intanto l'agente Hotchner annuncia imminenti cambiamenti nel team dovuti ai tagli del budget. La settima stagione si apre con i membri del BAU messi in discussione da un comitato del senato per le loro azioni di rappresaglia a seguito della presunta morte e scomparsa dell'agente Emily Prentiss, ma qualcuno, inaspettatamente, potrebbe aiutarli a vincere la causa e mantenere unita la squadra.

In order to capture killers, the agents of the FBI's Behavioral Analysis Unit (BAU) must think like the killers. Following in the footsteps of Jodie Foster's character in *The Silence of the Lambs*, the shows' investigators are specialized in the psychology of criminal minds. Called in when there are no other ways to identify or stop a serial killer, the Unit tries to anticipate a criminal's moves before he or she kills again. The sixth season ended with the BAU investigating human trafficking and Agent Hotchner announcing imminent changes in the team due to budget cuts. The seventh season opens with BAU members appearing individually at a Senate committee hearing for their actions following the disappearance and presumed death of Agent Emily Prentiss, but someone could unexpectedly help them to win their case and keep the squad intact.

tv noir
Stati Uniti 2011

Dexter VI
45'

ideatore/creator
Jeff Lindsay
regia/direction
John Dahl
musica/music
Daniel Licht
interpreti/cast
Michael C. Hall (Dexter Morgan)
Jennifer Carpenter (Debra Morgan)
Lauren Vélez (tenente Maria LaGuerta)
David Zayas (sergente Angel Batista)
C.S. Lee (Vince Masuka)
Desmond Harrington (Joey Quinn)
James Remar (harry Morgan)

produttore esecutivo/executive producer
Sarah Colleton
John Goldwyn
produzione/production
John Goldwyn Productions
The Colleton Company
Clyde Phillips Productions
Devilina Productions

messa in onda/broadcaster
Showtime Networks
FoxCrime

Vedovo, padre, ematologo, giustiziere, uomo benvoluto, a parte qualche eccezione, con un passato oscuro e con il fantasma del padre che lo segue ovunque dandogli consigli fondamentali per condurre questa incredibile doppia vita. È Dexter Morgan, uomo tranquillo di giorno quanto spietato di notte. Nella quinta stagione, Debra è a un passo dallo scoprire chi sia in realtà il fratellastro. Dietro un telo, Dexter e Lumen, l'occasionale compagna d'avventura e di vendetta, hanno ancora le mani insanguinate, ma Debra li lascia andare, forse per un senso di giustizia, forse per non scoprire la verità. Il nuovo ciclo, vede Dexter di nuovo confrontarsi con la sua paternità e quella solitudine che lo abbraccia da sempre. I dubbi esistenziali però non possono essere d'intralcio al lavoro, perché di giorno e di notte il sangue a Miami continua a scorrere.

A likeable (to almost everyone) widow-father-hematologist-avenger with a dark past and the ghost of his father following him around giving crucial advice on how to live his incredible double life. This is Dexter Morgan: mild-mannered man by day, ruthless by night. In the fifth season, Debra is just about to discover the identity of her half-brother. Dexter and his some-time companion in adventures and vendettas Lumen still have blood on their hands, but Debra lets them go, perhaps out of a sense of justice, perhaps to avoid uncovering the truth. The new episodes find Dexter once again battling fatherhood and his lifelong solitude. His existential dilemmas cannot, however, get in the way of work, because night and day blood continues to be spilled in Miami.

tv noir
Regno Unito 2011

Luther II
100'

ideatore/creator
Neil Cross
regia/direction
Sam Miller
musica/music
Paul Englishby
interpreti/cast
Idris Elba (John Luther),
Ruth Wilson (Alice Morgan)
Dermot Crowley (Martin Schenk)
Paul McGann (Mark North)
Warren Brown (Justin Ripley)
Indira Varma (Zoe Luther)
Kierston Wareing (Caroline Jones)
Aimee-Ffion Edwards (Jenny Jones)

produttore/producer
Katie Swinden
produttore esecutivo/executive producer
Phillippa Giles
produzione/production
BBC British Broadcasting Network

vendite internazionali/world sale
BBC Worldwide

messa in onda/broadcaster
BBC
FoxCrime

Dopo il finale mozzafiato della prima stagione, con Luther a terra colpito dal suo ex amico poliziotto, Ian Reed, il traditore che ha assassinato sua moglie Zoe, questa nuova serie composta di quattro episodi, riprende col nostro protagonista nel proprio appartamento con una pistola in mano puntata alla tempia. Intanto Alice, la più improbabile e inquietanti delle amicizie possibili, è stata internata in una casa per malati mentali. Luther, fallito il tentativo di suicidio, torna al lavoro insieme al fido aiutante Justin Ripley. Nell'ufficio ci sono stati molti cambiamenti, ma quello che non muta è fuori in città, dove i criminali continuano a colpire. In queste prime due puntate della seconda serie, l'unità crimini seriali ha a che fare con un serial killer mascherato. Contemporaneamente, in privato, Luther si trova suo malgrado a dover aiutare Caroline e sua figlia Jenny, vittima del racket della prostituzione e della pornografia.

After the cliffhanging finale of the first season, with Luther struck down by his former friend, police officer Ian Reed, the traitor who murdered Luther's wife Zoe, this new four-episode series opens with Luther at home, pointing a gun to his head. Meanwhile, Alice, his unlikeliest and most disturbing friend, has been institutionalized. Unable to commit suicide, Luther returns to work with his loyal assistant Justin Ripley. Despite many changes in the office, the city, where criminals continue to strike, is still the same. In the first two episodes of the second season, the serial crimes unit is dealing with a masked killer. At the same time, and against his will, Luther must help Caroline and her daughter Jenny, the victim of a porn and prostitution racket.

tv noir
Stati Uniti 2011

Homeland
100'

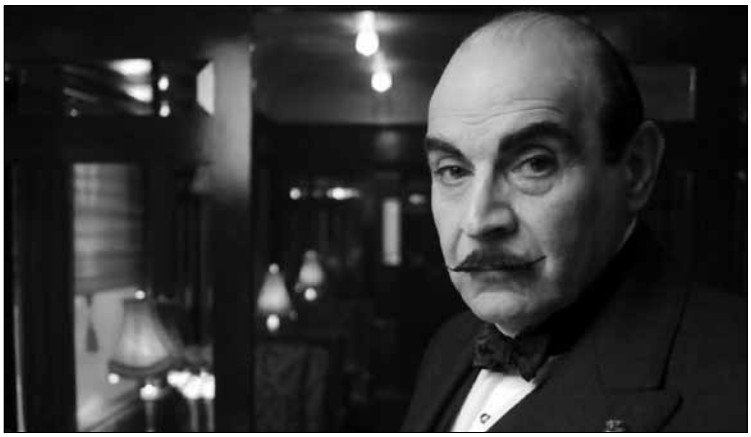
ideatore/creator
Howard Gordon
Alex Gansa
Gideon Raff
regia/direction
Michael Cuesta
fotografia/cinematography
Nelson Cragg
musica/music
Sean Callery
interpreti/cast
Claire Danes (Carrie Mathison)
Damian Lewis (Nicholas Brody)
Mandy Patinkin (Saul Berenson)
Morena Baccarin (Jessica Brody)
Jackson Pace (Chris Brody)
Morgan Saylor (Dana Brody)
David Harewood (David Estes)
Diego Klattenhoff (Mike Faber)

produttore esecutivo/executive producer
Howard Gordon
Alex Gansa
Gideon Raff
produzione/production
20th Century Fox

messa in onda/broadcaster
Showtime Networks
Fox

Basata sulla serie israeliana *Prisoners of War* di Gideon Raff. L'agente CIA Carrie Mathison, è abituata a lavorare un po' fuori dalle regole. Questo la porta a causare un incidente diplomatico con l'Iraq e la donna viene rimandata negli Stati Uniti e messa a lavorare al centro antiterrorismo della CIA a Langley. Prima di tornare in patria, ha saputo da una fonte che un soldato statunitense è passato al nemico e così quando il Sergente Nicholas Brody, ex marine disperso in Iraq e ritenuto morto, viene liberato in Afganistan dopo otto anni, trova la coincidenza troppo sospetta. Siccome per tutti è un eroe di guerra, capisce che senza prove, non potrà mai convincere il suo superiore David Estes a metterlo sotto sorveglianza. Così mentre agisce per suo conto rischiando la carriera, cerca di ottenere almeno l'appoggio del suo vecchio capo e mentore, Saul Berenson. Inizialmente l'uomo è restio, anzi cerca di convincere la ragazza a non agire di testa sua, ma poi una scoperta gli fa cambiare idea. Intanto il ritorno a casa di Brody, sconvolge non poco la moglie Jessica che convinta di essere oramai vedova, ha una relazione con Mike Faber, il migliore amico di Nicholas.

Based on the Israeli series *Prisoners of War* by Gideon Raff. Used to working outside the law, CIA agent Carrie Mathison triggers a diplomatic incident in Iraq and is sent back to the US to work in the anti-terrorism unit in Langley, but not before learning that an American soldier has defected to the enemy side. So when ex-marine Sgt. Nicholas Brody is released in Afghanistan eight years after going missing in Iraq, she finds the coincidence highly suspicious. Brody's a war hero now, which means Carrie knows that, without proof, she'll never persuade her superiors to place him under surveillance. She risks her career investigating on her own, and tries to win the support of her old boss and mentor Saul Berenson, who is initially reluctant and even tries to convince her not to act alone, until a revelation changes his mind. Meanwhile, Brody's homecoming also upsets his wife Jessica, who thinking she was a widow, is now in a relationship with Brody's best friend.



tv noir
Regno Unito 2010

Poirot XII Murder on the Orient Express

Assassinio sull'Orient Express
89'

regia/direction
Philip Martin
sceneggiatura/screenplay
Stewart Harcourt
fotografia/cinematography
Alan Almond
montaggio/editing
Kristina Hetherington
musica/music
Christian Henson
scenografia/art direction
Jeff Tessler
costumi/costumes
Sheena Napier
interpreti/cast
David Suchet (Hercule Poirot)
Tristan Shepherd (tenente Morris)
Sam Crane (tenente Blanchflower)
Toby Jones (Samuel Rachett/Cassetti)
Brian J Smith (Hector Macqueen)
David Morrissey (John Arbuthnott)
Jessica Chastain (Mary Debenham)

produttore/producer
Karen Thrussell
produzione/production
ITV Studios
WGBH Boston
Agatha Christie Ltd
(A Chorion Company)

messa in onda/broadcaster
NBC Universal Global Networks Italia

La serie televisiva *Poirot* vede David Suchet nei panni di Hercule Poirot, l'investigatore creato dalla penna di Agatha Christie. Mistero, suspence e una buona dose di humour inglese ne hanno fatto un classico intramontabile per gli amanti del genere. Prodotta originariamente dalla London Weekend Television e di seguito dalla Granada Production, la serie è stata trasmessa per la prima volta in Inghilterra l'8 gennaio 1989. Sessantasei episodi per dodici stagioni divisi tra quelli ispirati ai racconti brevi di Agatha Christie, pubblicati durante gli anni Venti della durata di cinquanta minuti circa, e quelli tratti dai romanzi della durata di cento.

Durante il viaggio da Istanbul a Londra sull'Orient Express, Poirot viene avvicinato dall'ombroso viaggiatore americano Samuel Ratchett, che vorrebbe assumerlo come protettore. Nonostante ciò verrà trovato morto per via di numerose ferite da arma da taglio. Poirot si imbatte così in una serie di indizi e sospettati, tra cui una principessa russa, una cameriera tedesca, un diplomatico ungherese e sua moglie, e un missionario svedese. Nel corso delle indagini si scoprirà che Ratchett è legato agli ambienti mafiosi, responsabile, fra l'altro, del rapimento e omicidio di una bambina americana di soli cinque anni. La domanda che affligge Poirot è una sola: giustizia è stata fatta?

The television series *Agatha Christie: Poirot* stars David Suchet as Hercule Poirot. Mystery, suspense and a good dose of English humor have made it a timeless classic for lovers of the genre. Originally produced by London Weekend Television and then by Granada Production, the series has been on British TV since January 8, 1989. Sixtysix episodes have aired, some based on Christie's short stories from the 1920s, which run approximately half an hour, while episodes based on her novels run 100 minutes.

Returning to London from Istanbul on the Orient Express, Hercule Poirot is hired to protect shady American traveler Samuel Ratchett, yet the latter nevertheless winds up dead, of multiple stab wounds. Poirot starts investigating the clues and suspects, including a Russian princess, a German maid, a Hungarian diplomat and his wife, and a Swedish missionary. The detective also discovers that Ratchett had ties to the Mafia and was responsible, among other crimes, for the kidnapping and murder of a five-year-old American girl. Poirot is tormented by just one question: has justice been served?

JEUNES CRITIQUES EUROPEENS
GIOVANI CRITICI EUROPEI
STAGE INTERNAZIONALE DI CRITICA CINEMATOGRAFICA

Joseph Péaquin [Presidente di “Il cinematografo”]

Cominciamo con una provocazione.
Ha ancora senso nel 2011 organizzare un festival cinematografico? Perché percorrere diversi chilometri per visionare un film che oramai si può vedere senza troppe difficoltà comodamente a casa con una buona connessione in banda larga su Internet?
Ha ancora senso perché l’obiettivo profondo di un festival oggi è profondamente cambiato rispetto a soli dieci anni fa. Oggi conta meno la visione del film quando il festival è inteso come agorà e luogo di riflessione e dibattito sul fare cinema.
Così come per i festival, lo stage di critica cinematografica non ha per ambizione quello di criticare nel senso stretto della parola (bello o brutto) ma riflettere, fare emergere con strumenti adeguati come è costruito un film, per quali motivi un regista ha deciso di usare un’inquadratura dal basso anziché ad altezza normale o il perché di una fotografia molto contrastata rispetto a una scelta meno radicale. Niente è mai casuale in un film, la tecnica rispecchia le scelte del regista e spesso anche quelle della produzione. Questo significa fare critica. Partire da elementi concreti, dall’immagine in senso plastico e cercare di andare oltre per fare emergere la presa di posizione filosofica, sociale, etica del regista e infine, e non per ultimo, quanto l’economia di un film incida sulla creazione dello stesso.

Organizzato dall’associazione culturale “Il cinematografo” e dall’Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d’Aosta, lo stage è appuntamento consueto del Courmayeur Noir in Festival. Nel corso degli anni abbiamo consolidato un progetto ambizioso e avvincente, sfruttando a pieno le caratteristiche veicolari di una lingua, quella francese. Ad accompagnare i giovani stagisti (otto tra belgi e italiani) e a fornire loro il necessario inquadramento teorico ci sarà quest’anno il critico Nicolas Azalbert, firma dei prestigiosi «Cahiers du Cinéma». A lui spetterà il compito di organizzare il lavoro quotidiano di visione e scrittura e di coordinare l’attività di critici (ad ogni stagista è chiesto di realizzare un testo lungo su un film del programma ufficiale) con quella di giurati (per decretare il miglior documentario del Festival).

Chiudiamo con un ringraziamento doveroso a quanti rendono possibile questo stage. Innanzitutto l’Assessorato Istruzione e Cultura, nelle persone dell’Assessore Laurent Viérin, del Caposervizi, Elmo Domaine, e della Responsabile del progetto, Isabelle Godecharles; poi la Communauté Française de Belgique (Marc Clairbois e Rosanna Baledda). E ovviamente, il Courmayeur Noir in Festival, i suoi direttori, Giorgio Gosetti e Marina Fabbri, e tutto lo staff, che ogni anno con professionalità e affetto ci accolgono. Grazie al loro lavoro di organizzazione e programmazione, lo stage può vantarsi di una proposta unica nel suo genere.

JCE JeunesCritiquesEuropéens

Région Autonome Vallée d’Aoste
Regione Autonoma Valle d’Aosta

COMMUNAUTE FRANCAISE DE BELGIQUE
WALLONIE-BRUXELLES